



**Patrícia Manuela
Mendes Ferreira**

**Designer como poeta da imagem:
exploração visual tipográfica**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa, professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

O júri

presidente

Prof^a. Doutora Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo Albino
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor António Modesto da Conceição Nunes
Professor Associado Com Agregação, Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

orientador

Prof. Doutor Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

A todos os que, de alguma forma, se cruzaram
comigo nesta jornada um simples mas sincero

Obrigada

Palavras-chave

Visualidade, Poética, Tipografia

Resumo

Designer como poeta da imagem surge a partir de uma alusão à poética como fator essencial na criação e desenvolvimento projetual, através da projeção do pensamento em imagem. Esta formulação assenta nos princípios de que Designer é aquele que pensa, cria, escreve através da imagem ou do desenho, que nos remetem à origem do seu próprio nome. Numa experiência ou viagem pela tipografia, esta investigação tenta compreender a íntima relação entre visualidade e escrita e a forma como esta relação tem sido vivida ao longo dos tempos, levando-nos a questionar os limites que as distinguem. Assim num tom de voz intimista, deixo um contributo pessoal, sobre aquilo que foram as minhas vivências e experiências relativas a este tema.

Keywords

Visuality, Poetics, Typography

Abstract

Designer as a poet of the image arises from an allusion to poetics as an essential factor in the creation and projectual development, through the projection of thought into image. This formulation is based on the principles that the Designer is the one who thinks, creates, writes through the image or drawing, which remind us of the origin of his own name. In an experience or trip through typography, this research tries to understand the intimate relationship between visuality and writing and the way that this relationship has been lived through the ages, leading us to question the limits that distinguish them. So, in an intimate tone of voice, I leave a personal contribution, on which were my experiences related to this topic.

[01]

Writing is
Drawing is
Writing

15

Introdução

19



Sensibilidade estética
e técnica ancestral

20



Pinturas Rupestres

22



A escrita egípcia

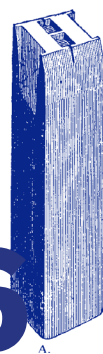
24



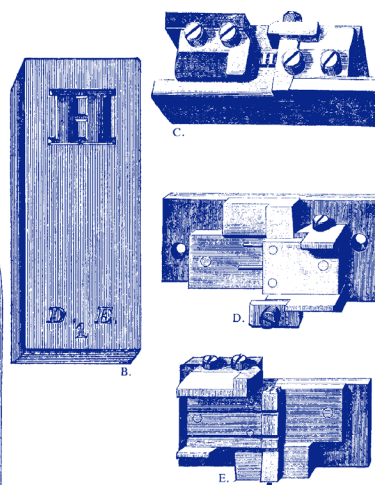
Caligrafia Chinesa



26



A imprensa



[02]

*Picturing
and
poeting*

33



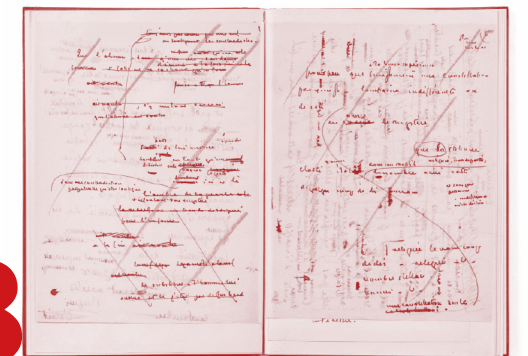
Poética e
Visualidade

34



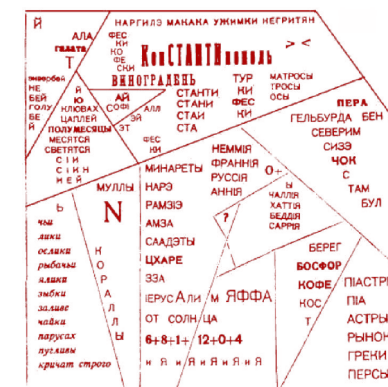
Os antecessores
da poesia visual

38



Stéphane Mallarmé

43



As vanguardas

[03]

TYPOGRAPHY
IS TO BE SEEN
AS WELL AS READ

47

Advento tipográfico
modernista

56

A relação entre
o meio e a mensagem

66

Ah! | Cornelis
Vleeskens

68

Fallen | Jörg
Piringer

71

Exploração visual

<i>Il pleut</i>	72
<i>Presságio</i>	76
<i>Não sei quantas almas tenho</i>	81
<i>Et sic in infinitum</i>	84
<i>Ode à tipografia</i>	88

91

Conclusão

92

Bibliografia

94

Índice de
Imagens

[04]

I don't know where I'm going but I'm on my way

64

Tutti Frutti | Sarah
Illenberger

65

Chave | Joan
Brossa

“
Writing is
Drawing
is Writing
”

Alan Fletcher

Introdução

“Somos Comunicantes” (Lopes, 2018)

A comunicação é uma necessidade imediata e incontornável da espécie humana.

A oratória – habilidade de emitir sons com o intuito de comunicar com o seu semelhante - foi uma habilidade primária desenvolvida pela espécie humana, enquanto que a escrita é, segundo Meggs (1992), a visualidade do discurso na qual marcas, símbolos, pictogramas ou letras formam a contrapartida gráfica do discurso ou dos pensamentos.

“Somos, inevitavelmente, seres comunicantes. Quer queiramos, quer não. Quer tenhamos ou não consciência disso, cada um de nós, nas imensas possibilidades de encontro connosco próprios, com os outros e com o mundo, temos uma impossibilidade, é a de não comunicar. Mesmo quando não queremos comunicar com alguém e voltamos a face, comunicamos esse propósito pelo nosso comportamento não verbal” (Lopes, 2018, p. 8).

Segundo Lopes, (2018) a não comunicação não existe, a impossibilidade de não comunicar revela-se enquanto condição do ser humano. Partindo deste princípio percebemos que este processo sempre acompanhou a nossa existência.

A escrita surge como um processo comunicacional que vem complementar as possibilidades discursivas do ser-humano. A efemeridade do discurso verbal contrasta com a potencialidade da escrita de preservação de conhecimento, experiências, pensamentos e a sua transmissão não apenas imediata, mas permanente, deixando vestígios até hoje dessa materialização de vivências. As ligações entre o carácter visual da escrita e a sua origem figurativa são facilmente reconhecidas. O mais evidente exemplo são civilizações em que esta característica é notória até hoje, como a caligrafia chinesa, reconhecida pelos seus logogramas e carácter visual.

A linguagem é vista como um sistema ou conjuntos de sinais fonéticos ou visuais que servem para expressar pensamentos e sentimentos, um código (Meggs, 1992).

É nessa relação dialogante entre a escrita como imagem ou a imagem como escrita que se estabelece os pressupostos para esta discussão sobre o papel do designer e o seu contributo enquanto mediador cultural. Assim se estabelece a analogia do designer como poeta da imagem, pelo importante papel que a visualidade assume no contexto do design gráfico, bem como pelo potencial simbólico inerente a esta visualidade.

“O poeta não regista uma realidade já existente, mas cria um novo mundo, dando morada ao ser...” (Providência, 2012, p. 39).

A poética assume aqui uma componente essencial. Roman Jakobson atribui funções distintas à linguagem fazendo referência à sua dimensão poética, relativa à relação da mensagem consigo mesma, onde o ênfase recai sobre o processo de elaboração da própria mensagem (Jakobson, 2010, p. 163).

O emissor constrói o seu texto realizando um trabalho de seleção e combinação de palavras, de ideias e imagens, de sons e ritmos.

Este princípio que é aqui atribuído à linguagem também pode ser alargado ao design.

Este pensamento está presente na literatura poética que segundo Lupton (2008), se assemelha ao processo de criação de um projeto em design gráfico, assentando sobre os mesmos princípios: ponto, linha, plano, ritmo, equilíbrio, escala, textura, cor, figura/fundo, enquadramento, hierarquia, camadas, transparência, tempo e movimento. Estes são trabalhados pelo designer com a mesma finalidade, a construção de uma mensagem.

O presente estudo pretende investigar as dimensões especulativas do design, trazendo à superfície várias questões ligadas à relação entre escrita e imagem. A sua estrutura desenvolve-se ao longo de quatro capítulos. A cada capítulo é atribuído uma citação que sintetiza o seu conteúdo. Assim “Writing is Drawing is Writing” dá início ao primeiro capítulo, onde se reflete sobre as relações entre a visualidade e a escrita e a sensibilidade técnica e estética ancestral. Onde era possível explorar a interligação entre o útil e o simbólico, percebendo como após esta conquista a sociedade se questiona e ao se questionar evolui a dimensão da escrita para um campo muito mais simbólico. É neste ponto que a incidência nas funções poéticas da escrita se desenvolve. O segundo capítulo, reflete precisamente sobre as funções poéticas e sobre a necessidade de transcender a função pragmática da linguagem que já havia sido alcançada. “Picturing and poeting” alude para uma dimensão poética que começou a ser livremente explorada através da relação entre a forma e o conteúdo, transformando o modo e as relações para com a escrita, fazendo desta algo não apenas para ser lido, mas também para ser visto - “Typography is to be seen as well as read”. Este é o mote do terceiro capítulo onde se reflete o papel da tipografia ao longo dos tempos e as diferentes formas como é explorada consoante as vivências de cada época. Por fim, o culminar destes capítulos leva-nos a uma viagem tipográfica, onde também eu embarco e vos mostro as minhas reflexões pessoais e as experiências projetuais que daqui resultam. Num caminho incerto que não sei onde me leva...

“ I don’t know where I am going but I am on my way”.

1. Osso de oráculo

Inscrição em carapaça
de animal 1300 aC.
Associada a rituais
mágicos ou religiosos



01

Sensibilidade estética e técnica ancestral

“The development of writing and visible language had its earliest origins in simple pictures, for a close connection exists between the drawing of pictures and the marking of writing. Both are natural ways of communicating ideas, and early people used pictures as an elementary way to record and transmit information.”
(Meggs, 1992)

A necessidade comunicacional é um processo inerente à existência humana e o processo de escrita surge da tentativa de registrar pensamentos, organizar informação e poder perpetuar conhecimento ao longo de gerações. A componente visual da escrita é essencial à mesma servindo como ponto de partida desta. Segundo Meggs o desenho é essencial a esta representação assumido na forma de pictogramas, ou representações que visam a comunicação de idéias e transmissão de informação. O autor aponta também para uma evidente sensibilidade ancestral, quer para questões técnicas e formais que resultam do processo evolutivo da escrita como para uma preocupação estética pela forma como alguns dos povos que nos antecederam organizavam a informação (sempre com minúcia) de tal forma que por muito tempo este trabalho foi sacralizado e reservado apenas a pequenos grupos, como mestres escrivães e copistas. Este primeiro capítulo reflete sobre a relação do design com o processo evolutivo da escrita. Embora o termo design tenha surgido tardiamente, por volta do séc. XIX ou XX, com o progresso da produção industrial e com a criação das famosas escolas de Design, passando aí a designar a atividade, é perceptível que algumas antigas civilizações já se mostravam sensíveis às preocupações de que se ocupa nos dias de hoje esta disciplina.

2. Pintura rupestre, grotte de lascaux salle des taureaux

3. Túmulo de Nakht

Parede oeste Nakht e Tawy, sentados antes das ofertas (canto superior esquerdo), Nakht a caçar nos pântanos (canto superior direito), Nakht e Tawy recebem a colheita da uva (canto inferior esquerdo)

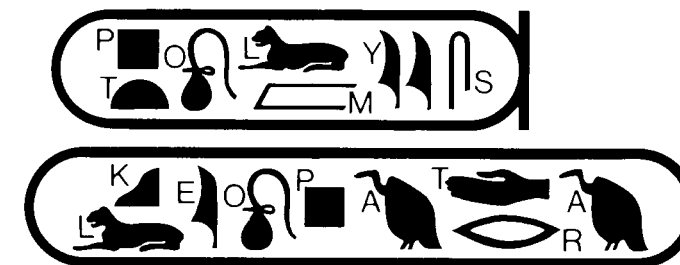
“A high level of observation and memory is evidenced in many prehistoric drawings.” (Meggs,1992)

As mais antigas marcas humanas de comunicação remontam ao Paleolítico e Neolítico. Ancestrais africanos e europeus deixaram marcas em grutas, incluindo as famosas grutas de *Lascaux* no sul de França. Estes foram os primeiros esboços da comunicação visual, marcas feitas com um propósito ritual, de sobrevivência e utilitário. Foram deixados petróglifos esculpidos ou riscados, muitos destes petróglifos são pictográficos e outros ideográficos, ou símbolos para representar ideias e conceitos.

Estes denotam um elevado nível de observação e memória. Os primeiros pictogramas envolviam duas dimensões: primeiro, foram o início da arte pictórica – os objetos e eventos do mundo foram gravados incrementando fidelidade e exatidão com o passar dos séculos; segundo, foram também envolvidos na escrita. As imagens, independentemente das formas pictóricas originais, tornam-se símbolos de sons da linguagem falada.

“While the graphic form of Sumerian writing was evolving, its ability to record information was expanding. From the first stage, when picture-symbols represented animate and inanimate objects, signs became ideographs and began to represent abstract ideas.” (Meggs, 1992)

Meggs destaca algumas civilizações ancestrais que demonstravam um grande domínio técnico e estético da escrita. Entre essas estão as civilizações suméria, egípcia e a chinesa. Este capítulo introdutório pretende refletir sobre essas marcas históricas que foram deixadas, fazendo paragem não em todos mas em alguns dos períodos de grande avanço e desenvolvimento na relação entre visualidade e escrita.

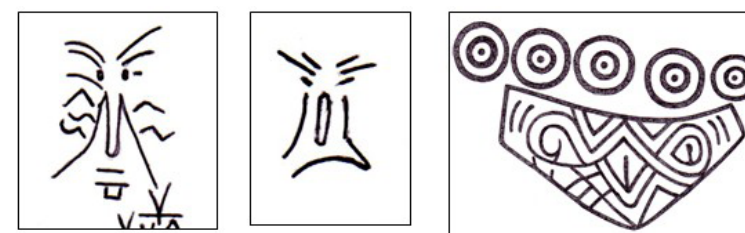


4. Estudos de Champollion

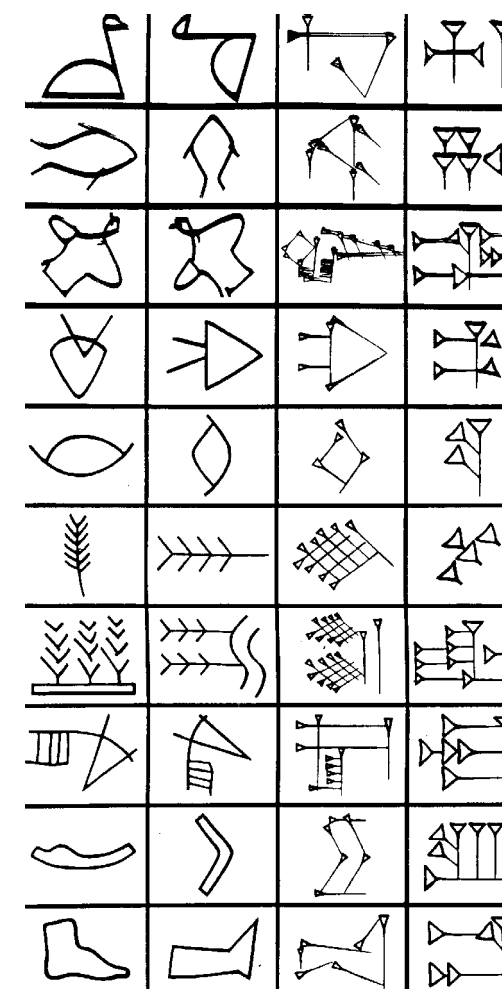
Transposição de hieróglifos para sons, Champollion percebe que os hieróglifos muitas vezes funcionavam como fonogramas e não apenas pictogramas, podem ler-se os nomes de Ptolomeu e Kleopatra.

5. Painei de inscrições

Grota Funda, Carnaúba dos Dantas
Rio Grande do Norte, Brasil



6. Figuras complexas
Santa Catarina, Brasil



7. Escrita cuneiforme suméria
(Mesopotâmia) 3500-3000 a.C.

8. Escaravelho de Ilnhnaton e Nefertiti, c. 1370 aC

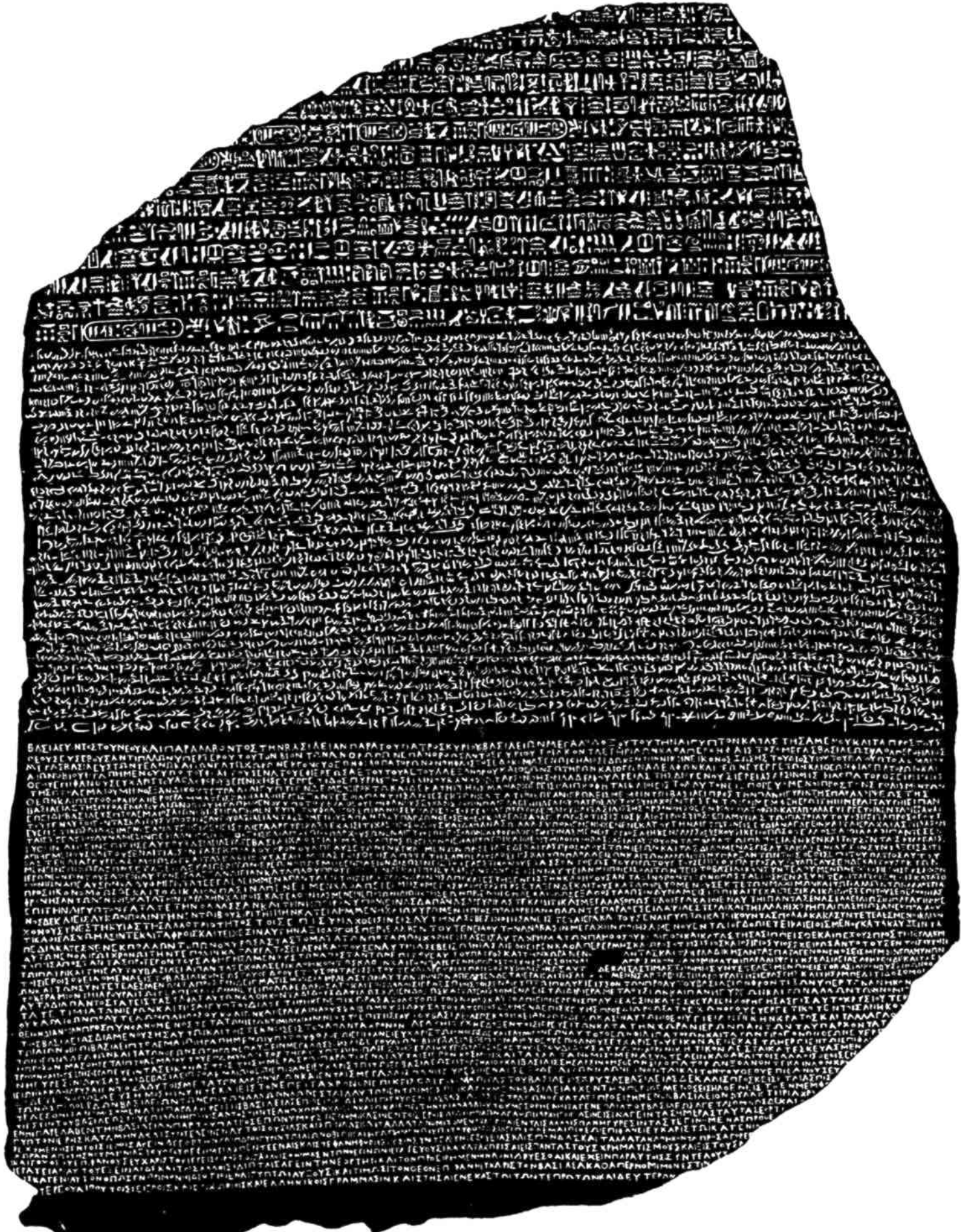


Os povos sumérios da mesopotâmia contribuíram para um progresso social e intelectual a todos os níveis, mas das numerosas invenções desta civilização, a invenção da escrita provocou uma revolução intelectual notável e um gigantesco impacto na organização da sociedade, no progresso económico e no desenvolvimento tecnológico e cultural.

“Wall paintings and design papyri shared the same vocabular of design conventions.”
(Meggs, 1992,p.18)

Ao contrário dos Sumérios, que desenvolveram a sua escrita pictográfica em uma escrita cuneiforme abstrata, os Egípcios mantiveram o seu sistema de gravação de imagens, designados hieróglifos. O povo egípcio demonstra um extraordinário senso de design, sendo sensíveis as notáveis qualidades funcionais e decorativas dos seus hieróglifos. A antiga civilização egípcia dá a conhecer uma dimensão da escrita muita vasta, sendo notório um design consistente no formato que envolve as pinturas murais e papiros egípcios ilustrados. Aí está implícita uma grelha na organização da informação e preocupação de enquadramento da imagem, sendo estas colocadas adjacentes ao texto ilustrado. Por vezes a folha era dividida em zonas retangulares para separar o texto e a imagem. A integração funcional do texto e imagem era esteticamente agradável. A densidade do texto contrasta de forma harmoniosa com os espaços em aberto e cores planas que circundam as imagens. Eram já evidentes nesta época preocupações ao nível da organização da informação de forma a transmitir diferentes idéias.

Segundo Meggs, as pinturas egípcias partilham o mesmo vocabulário e convenções do design, demonstradas claramente na pintura mural fresco do túmulo de Nakht. É evidente a organização por planos, consoante a ordem de importância para a pintura, sendo que a paisagem aparece de forma estilizada e quase simbólica enquanto existe uma clara distinção entre as personagens de importância da cena que aparecem numa escala maior que as restantes. Ainda que as formas sejam bastante estilizadas e bidimensionais, o povo egípcio mostra uma grande sensibilidade de observação e preservação dos detalhes.



9. Pedra Roseta c. 197-196
Inscrições em hieróglifo, demótico e grego

10. Li (vaso de cerâmica de três pernas)

Evolução do caractere caligráfico pré-histórico para o pote de três pernas ou “tripé”, chamado de li



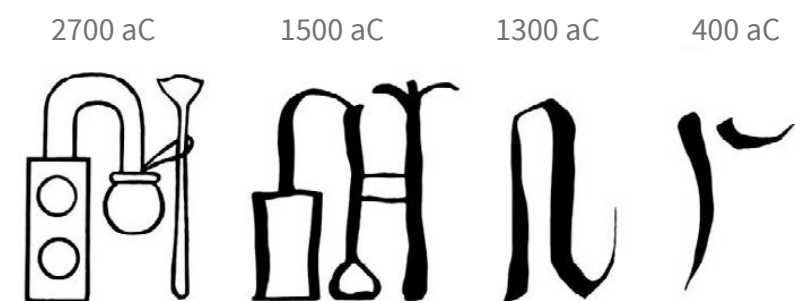
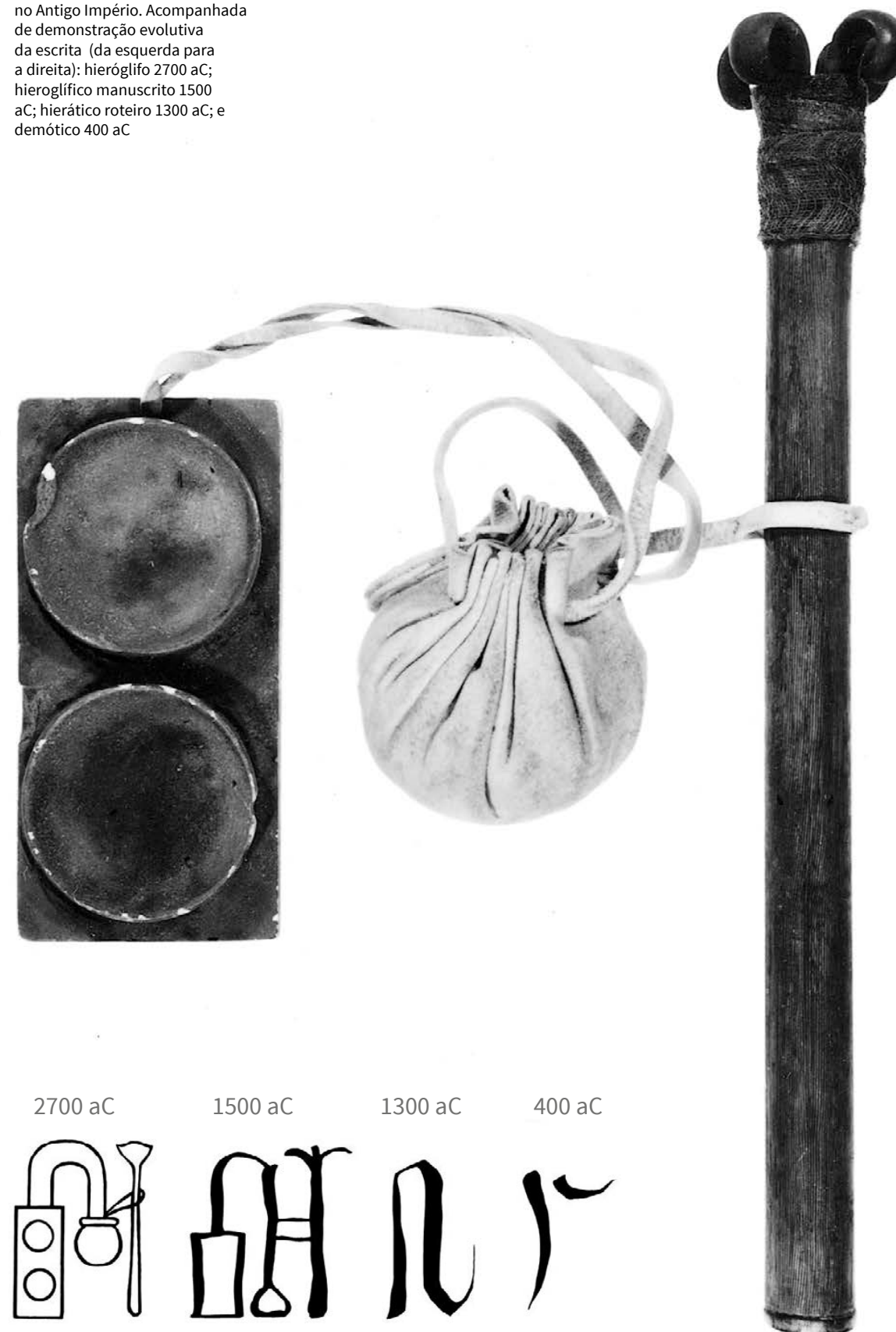
“Spiritual states and deep feelings can be expressed in calligraphy. Thick, languid strokes become mournful, and poems written in celebration of Spring have a light exuberance.” (Meggs, 1992,p.22)

Se por um lado os egípcios desenvolviam novas formas de se expressar pela escrita, através da sua escrita ideográfica, por outro, na China a escrita também se desenvolvia nesse sentido embora com expressão gráfica diferente. A caligrafia chinesa é, segundo Meggs, pura linguagem visual. Não é alfabética: cada símbolo é composto por diferentes formas e linhas dentro de um quadrado imaginário. Está intimamente ligada à representação de formas inspiradas pela natureza, altamente estilizadas e compostas pelo mínimo número de linhas possível.

A civilização chinesa sacrificou desde cedo o realismo que encontramos nas representações hieroglíficas por um design mais abstrato, simples e prático. Os caracteres chineses são logogramas que compõem uma escrita ideográfica, a caligrafia chinesa não foi repartida em sílabas próximas à fonética como aconteceu com a escrita cuneiforme ou símbolos alfabéticos para sons primários. Assim sendo, não existe ligação direta entre a língua chinesa falada e a escrita. Contudo, esta escrita passou igualmente por um processo evolutivo que partiu de uma escrita de origens pictográficas, como se comprova pela evolução do caractere li, referente a pote de três pernas (Fig.10). A consciencialização destas características referentes às escritas ancestrais permitem constatar a natureza indissociável da escrita e do desenho.

11. Hieróglifo para escriba

Representação dos utensílios que representavam a profissão no Antigo Império. Acompanhada de demonstração evolutiva da escrita (da esquerda para a direita): hieróglifo 2700 aC; hieroglífico manuscrito 1500 aC; hierático roteiro 1300 aC; e demótico 400 aC



12. Impressão com caracteres móveis

13. Johannes Gutenberg

Testes de impressão das primeiras tiragens

“Seeing comes before words”

(Berger, 1972)

O processo comunicacional surge como um prolongamento do ser. Tudo ao nosso redor comunica. É um processo que se prende com a própria existência humana e por esse motivo o que tem de complexo tem de misterioso. Comunicamos com todos os nossos sentidos, pela visão, pelo som, pelo tato ou mesmo o olfato. A linguagem é um processo que se desenvolve a par com o indivíduo. É vista como um sistema ou conjuntos de sinais fonéticos ou visuais que servem para expressar pensamentos e sentimentos, um código.

As ligações entre o carácter visual da escrita e a sua origem figurativa são facilmente reconhecidas. O mais evidente exemplo disso são civilizações em que esta característica é notória até hoje, como a caligrafia chinesa reconhecida pelos seus logogramas e carácter visual.

Meggs aponta para uma relação semelhante também no nosso alfabeto, embora num estágio muito menos figurativo. A combinação de formas, o seu som e a ideia inerente, estão na origem do alfabeto, uma correspondência entre um conjunto de símbolos (agora abstratos) com origem na figuração (Aleph – Alfa) e a reprodução de um fonema.

Desde cedo, no processo evolutivo comunicacional, diferentes civilizações demonstraram uma sensibilidade visual estética e técnica bastante elevada, denotando preocupações bastante atuais, ao nível do encadeamento e organização de informação.

A escrita que hoje conhecemos é o resultado de um longo processo. Com ela variou a forma de registo e o próprio artefacto da escrita passando dos mais variados suportes como pedra, argila até ao pergaminho e ao papel. Ao longo do desenvolvimento da escrita também o artefacto desta se modificou. A noção de invenção da impressão chega mais tarde com os carimbos chineses compostos por caracteres caligráficos, cobertos por tinta e posteriormente pressionados sobre o suporte, ainda que só com o desenvolvimento da tipografia, por volta de 1450, se tenha avançado decisivamente no sentido de dar a conhecer técnicas mais avançadas de impressão. Surgem novos ideais, a linguagem, a visualidade e a própria visão do papel do homem na sociedade se altera.

14. Estágios na evolução dos alfabetos ocidentais

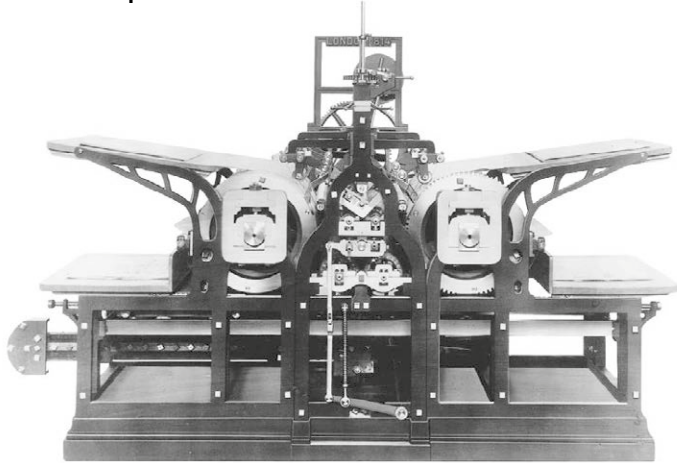


15. Cap de bou, 1982.
Joan Brossa

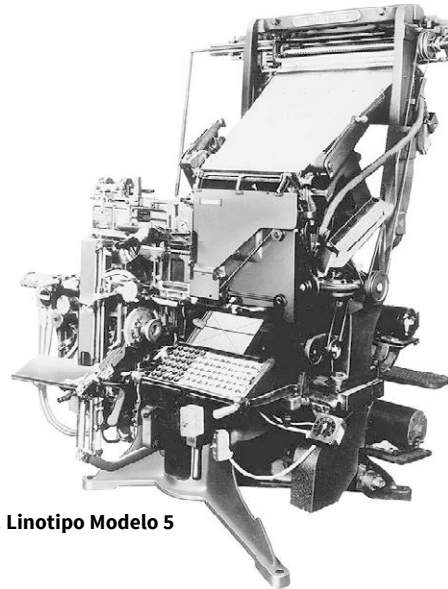
Esta evolução foi-se consolidando e a excessiva ornamentação gráfica que envolve as publicações da época com motivos florais tornou-se muito comum principalmente para a sociedade francesa do séc. XVIII culminando num período, mais tarde designado Rococó. Ainda que com apreciações estéticas pejorativas por parte de alguns, a cultura francesa da época revia-se neste estilo de manifesta delicadeza, elegância, sensualidade, onde a linha curva e sinuosa, as cores claras e assimetria tinham um papel fundamental na composição da obra, maioritariamente centrada na capacidade visual da tipografia e do desenho, refinando as técnicas de impressão e potencialidades gráficas do livro.

30

20. Prensas a vapor de cilindro duplo



21. Linotipo Modelo 5



A revolução industrial permitiu uma mudança de paradigma: tornou-se insuficiente que as letras se limitassem às formas anteriormente exploradas, existindo uma necessidade de que a forma acompanhasse o ritmo alucinante das máquinas. Ou talvez essa necessidade tenha sido imposta pela própria máquina e essas novas formas tenham sido, não uma necessidade, mas uma imposição ou resultado dos novos processos industriais e tecnológicos.

A era industrial torna esses sinais em formas visuais abstratas, projetando figuras de forte contraste visual e grandes dimensões. (Meggs, 1992).

O fruto deste processo mudou o rumo da humanidade, a aceleração e desenvolvimento proporcionados pela máquina levaram a uma maior centralidade no homem e no pensamento racional, a necessidade de rutura com os padrões foi uma consequência necessária destas mudanças.

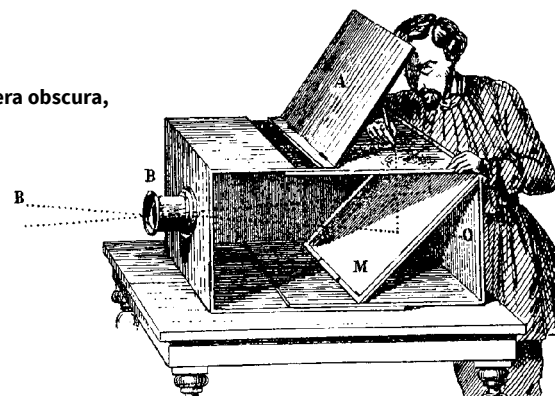
No século XIX as obras artísticas e literárias ganharam um novo ímpeto fruto do desenvolvimento tecnológico e social que se fazia sentir.

Escritores como Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire exploram a visualidade da escrita e dão impulso aos movimentos artísticos da época, sendo notória uma “...destruição da própria linguagem, com um cuidado tipográfico que nos remete para diferentes tons, abrindo espaço para uma nova dimensão de interação entre o próprio corpo de texto, a tipografia e o suporte.” (Gabriel, 2015)

A abordagem do design ganha espaço e vai além de um propósito maior que o mero código, partindo numa busca por novos discursos, novos paradigmas.

A íntima relação entre escrita e visualidade foi fortemente explorada, numa tentativa de alargar e intensificar este relacionamento. Diversos foram os pensamentos, movimentos culturais, artísticos, filosóficos ou escolas que se ligaram intimamente à palavra.

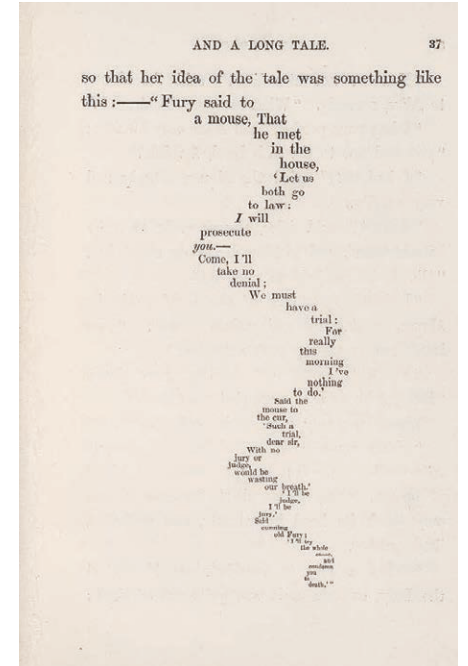
22. Câmera obscura, séc 19



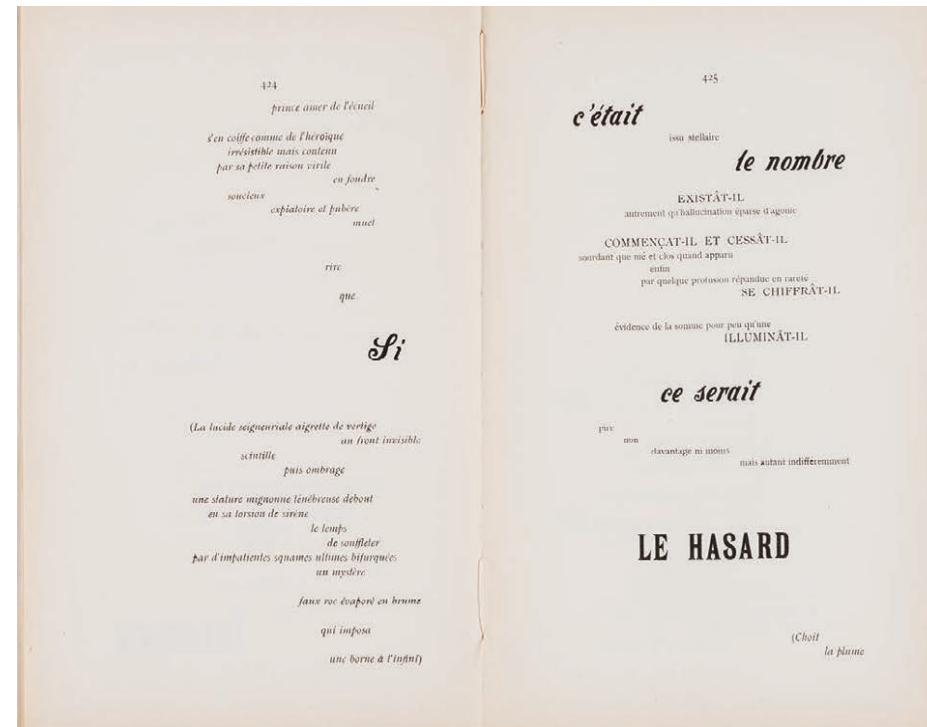
31



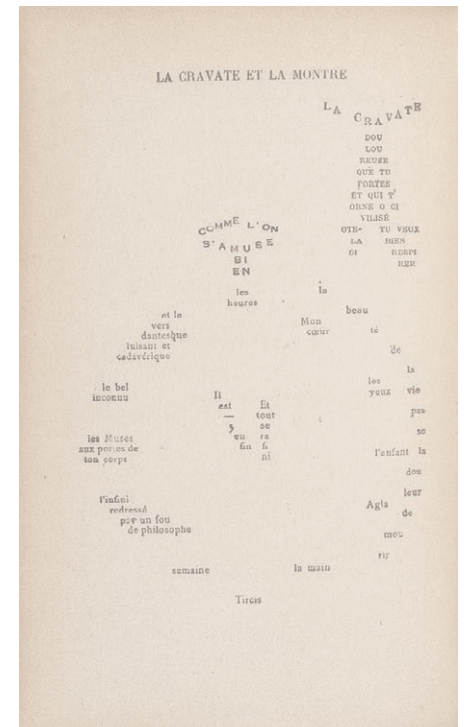
23. William Morris, “The Works of Geoffrey Chaucer”, 1896.



24. Lewis Carroll, imagem tipográfica, 1866.



25. Stéphane Mallarmé, páginas de “Un coup de dés”, 1897. Mallarmé antecipou a tipografia formal e expressiva das preocupações que surgiram no século XX



26. Guillaume Apollinaire, Calligrammes, 1918.

“

*Picturing
the
poetic*

”

Alan Fletcher

02

Poética e Visualidade

“Poético é não só o que é inspirador, mas também o que revela a virtude de criar, o inventivo e engenhoso próprio da poesia, que surgirá escrito em língua portuguesa a partir do séc. XV” (Houaiss, 2001 apud Providência, 2012)

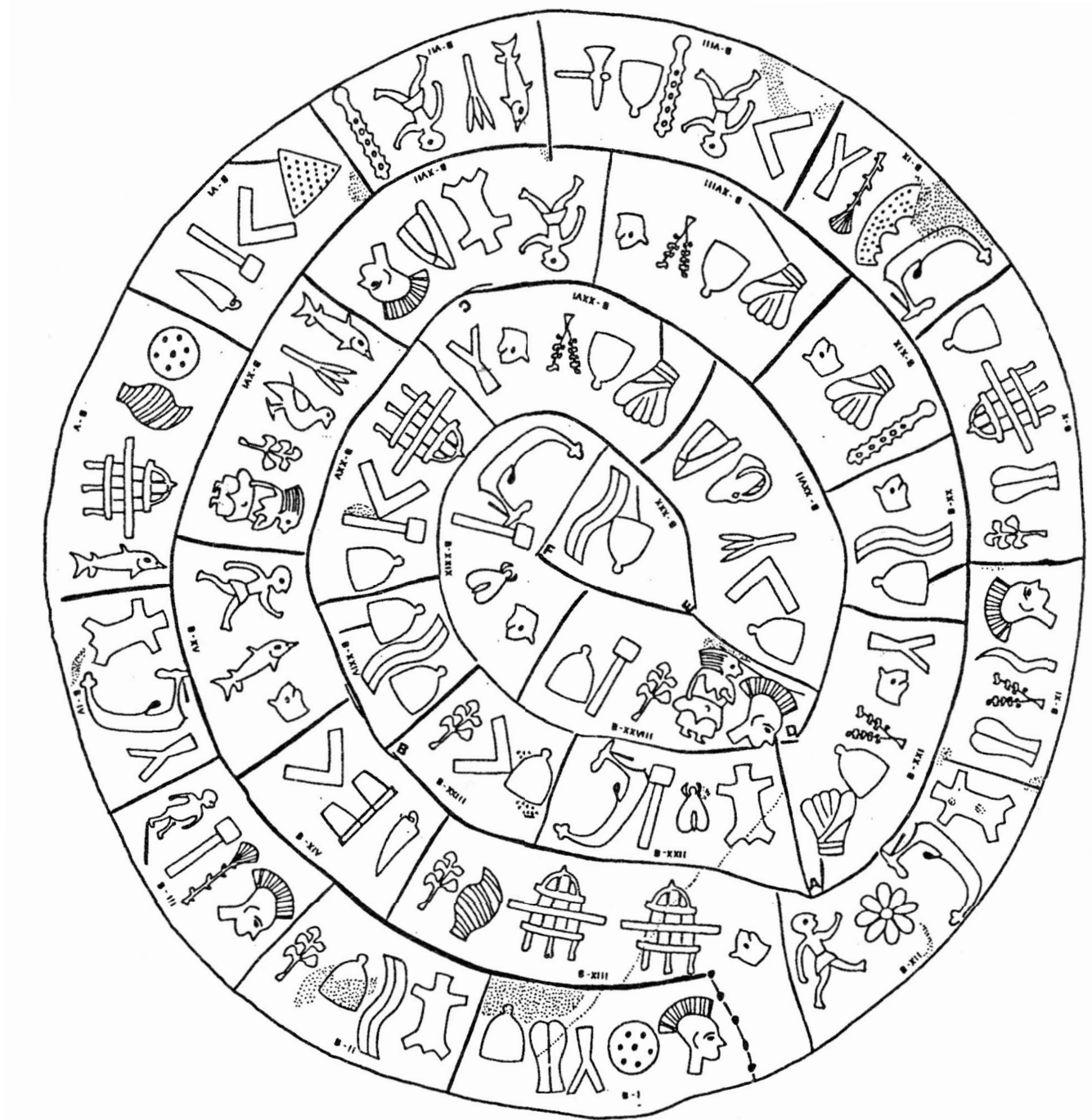
A poesia visual, foi uma das muitas tendências modernas que misturou formas de artes distintas. Para compreender uma poesia visual é necessária uma visão holística. Segundo Prohm (2008), pensar os limites entre literatura e arte é questionar as distinções fundamentais que estruturam a cultura ocidental e a consciência contemporânea: linguagem versus matéria, palavra versus objecto, pensamento versus percepção, conteúdo versus forma, mente versus corpo. É no observar da diluição desses limites que a poesia visual se encontra, sendo muitas vezes difícil separar o conteúdo de um poema das suas formas visíveis - aparência. Enquanto as distinções se confundem, os modos de cultura e consciência descobrem novas liberdades, novas possibilidades e emergem novas relações entre os materiais e novas formas de interpretação. É aí que um padrão de cores e linhas se torna tão importante para o argumento lógico ou lírico de um texto quanto as palavras que o possam compor.

“O que o design tem de criativo, deve-o à arte, sua ancestral, encontrando na poética o motivo da sua renovada criatividade, não só como retórica, mas como processo e repertório. Arte e Design partilham o radical poético comum – no gr. poiés ou “eclosão”, é origem de toda a criação.” (Providência, 2012, p. 118)

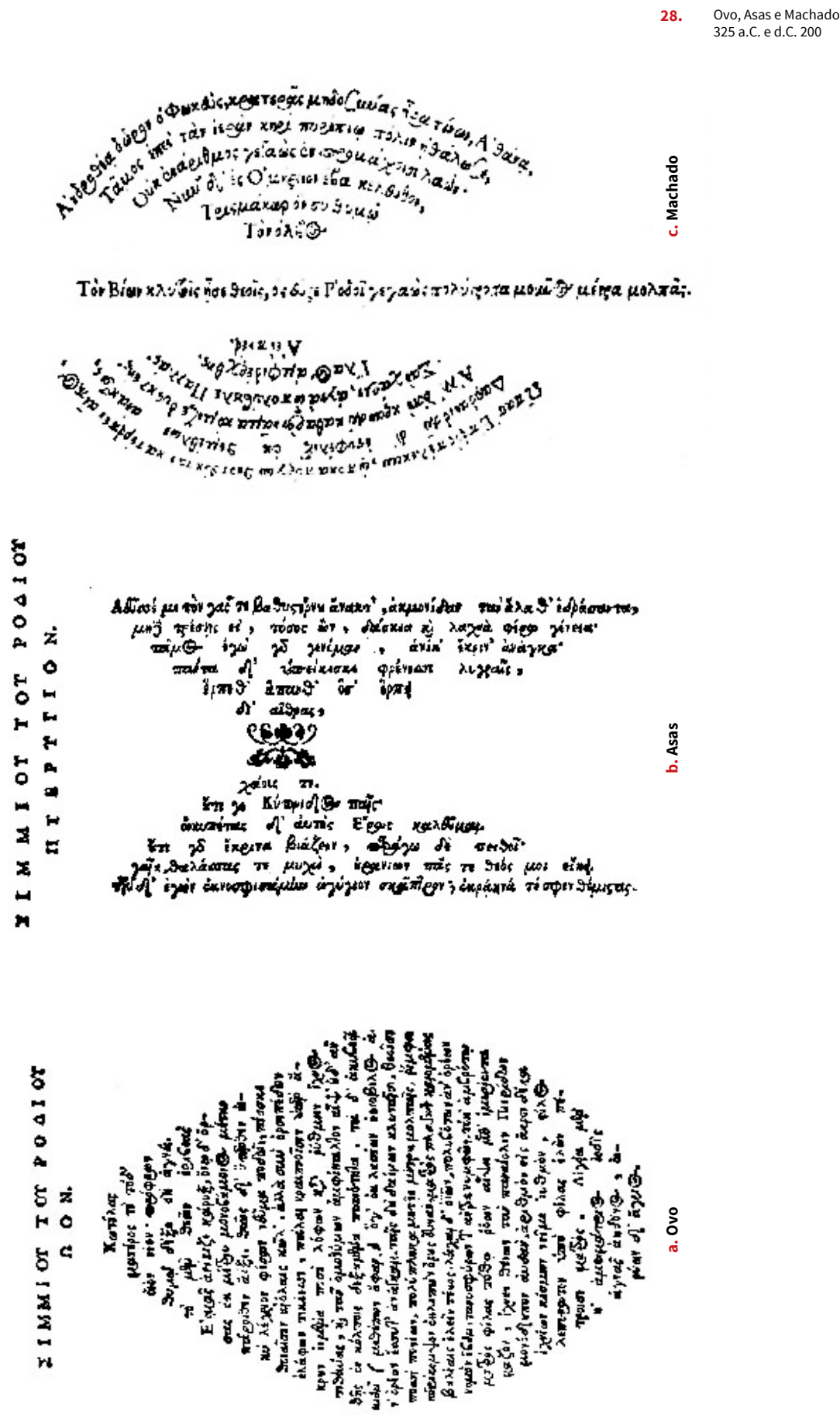
Os antecessores da poesia visual

“The story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form, but the story of an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole.” (Higgins, 1987, p. 3)

O processo evolutivo da escrita resultante dos constantes avanços técnicos aliado à crescente ascensão da linguagem ao longo dos tempos proporcionou momentos que possibilitam a própria desconstrução da escrita e embora este processo tenha um impacto maior na sociedade com a chegada da imprensa, é de salientar que este processo tem um passado mais longínquo do que aquele que poderíamos imaginar. Dick Higgins (1987) introduz o conceito de *pattern poetry*. Segundo o autor, este conceito apareceu por volta do séc. XIX, junto com o termo sinónimo ‘shaped poetry’, uma espécie de antecessora da poesia visual. Contudo para ele a primeira não se originou em nenhuma situação simples ou mesmo século, descrevendo-a como um labirinto dentro de um labirinto coberto de obscuridade, uma tentativa que se repete século após século para fazer a síntese, em quase todas as literaturas ocidentais e muitas orientais. Não sendo possível precisar concretamente o seu surgimento, Higgins refere que as primeiras peças conhecidas que possivelmente pertencem a este grupo são dois textos nas faces do disco ‘Phaistos’, datado de 1700 a.C. patente no Museu Heraklion, em Creta. Destes sabe-se que são certamente textos em forma de espiral, mas serão poesia? Como estão escritos em uma língua antiga que não foi ainda decifrada torna-se difícil a resposta, a sua forma em espiral faz com que alguns teóricos apontem para que se trate de poesia. No entanto a distinção entre prosa e poesia nem sempre é aplicável a escritos muito antigos, sendo que além disso, nos dias de hoje as duas tendem a sobrepor-se, seja com a prosa poética, seja com poemas em prosa. Portanto, será melhor pensar nesta peça como uma espécie de precursora enigmática de um grupo mais substancial de peças onde esta hibridização se verifica.



27. Disco de “Phaistos”
1700 a.C



Entre 325 a.C. e d.C. 200 surgem vestígios de novos experimentos da escrita, atribuídos aos gregos helenísticos. O poeta grego Simmias Rhodes representa Machado, Asas e Ovo. Higgins aponta para que estes poemas não seriam de todo inovadores para o seu tempo, mas sim algo que sobrevive a uma tradição perdida, uma vez que chegam até nós a partir da “antologia grega”, que foi compilada em algum momento no início da Idade Média e bem aceite pela igreja, provavelmente para servirem de material de leitura para os estudantes de grego naquela época. Sobre os poemas acredita-se serem religiosos, talvez destinados a servir alguma função mística ou mágica. (Higgins, 1987)

A forma é revelada pela palavra, esta dimensão era já nesta época explorada pela combinação da estrutura linguística expressa pela forma, realçando uma íntima relação entre o conteúdo (poema escrito) e o contendor (forma-narrativa visual). Ao longo dos séculos que se seguiram esta dimensão foi continuando a ser explorada, por vezes de forma mais discreta, outras de forma mais evidente. A dimensão visual da escrita aqui explorada tem antecedentes históricos desde a Antiguidade, quando ainda não se dispunha de técnicas avançadas como as que a imprensa veio proporcionar por volta do século XVI, lançando as bases materiais para disseminação em massa do conhecimento.

Tal como referido anteriormente, o aparecimento do livro impresso foi de grande importância para o crescimento de uma nova era histórica. A técnica de impressão por tipos móveis começou a revolucionar o mundo e marcou o início de uma nova era de civilização e cultura. O livro impresso era fabricado em larga escala, e transformou-se num transmissor rápido de conhecimento, um meio de troca imediata de experiências, ideias e conhecimento. Contribuindo para o desenvolvimento geral da sociedade, ciência, cultura, técnica e artes. As relações sociais foram alteradas e desenvolveu-se um novo tipo de estudo independente e individual como resultado da democratização do livro que, proporcionando condições para a multiplicação e expansão de pequenas e grandes visões filosóficas e avaliações individuais do mundo. (Pintarić, 1969)

29. Estudos para Un Coup de Dés, 1897

30. Primeiro rascunho do manuscrito até a primeira edição de 1914

31. “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard” (1897)

Stéphane Mallarmé

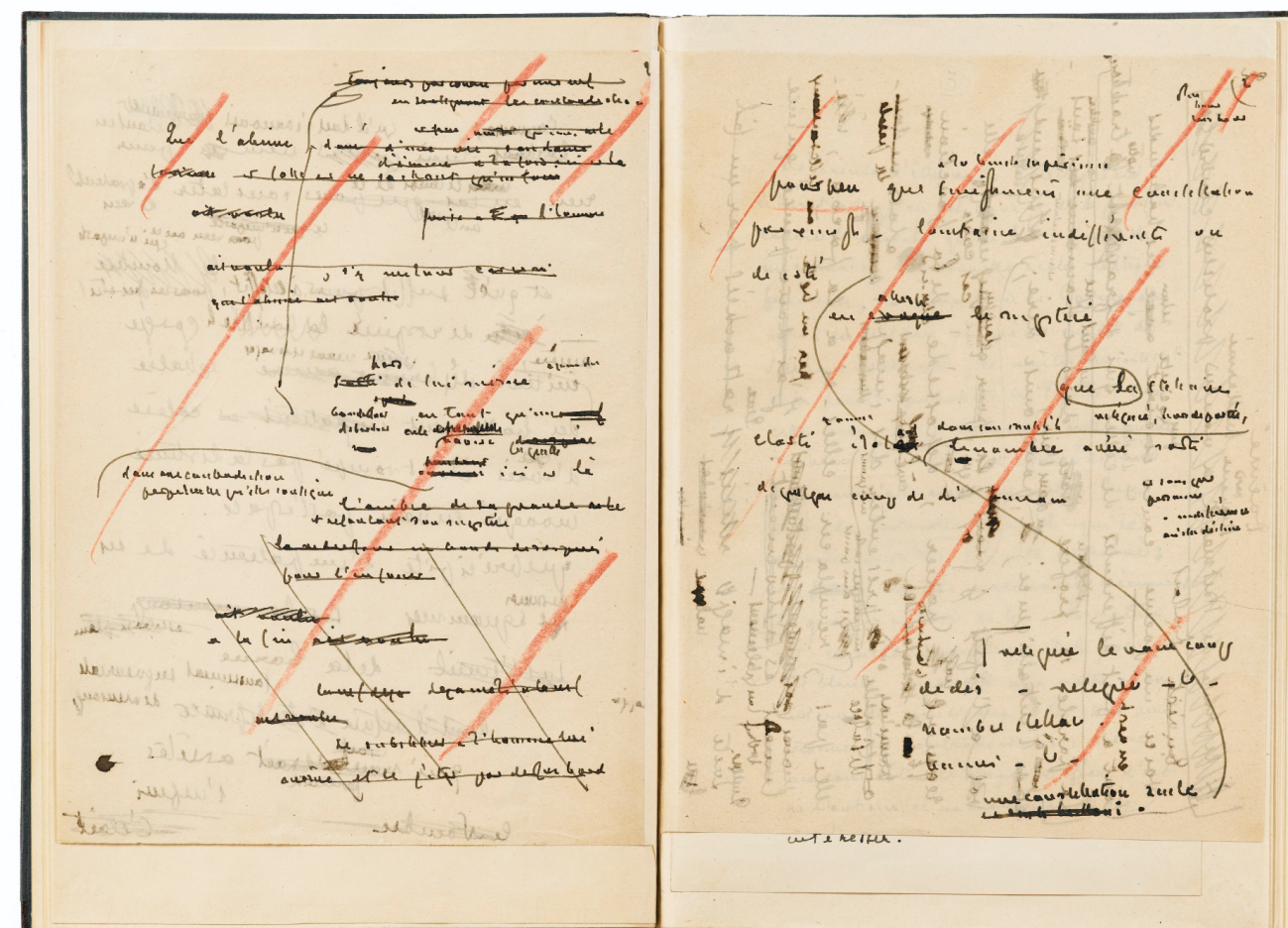
Historicamente, as poesias visuais originaram-se com a exploração das novas formas visuais da linguagem, desde as artes milenares da caligrafia e da antiga tradição do poema em forma de texto ou padrão (Simias de Rodes, cerca de 300 aC; George Herbert, século XVII; Guillaume Apollinaire, 1910, etc.) à prática moderna do verso espacializado e livre que surge com Mallarmé no final do século XIX. A sua dedicação à linguagem como arte levou-o a descobrir o papel que a tipografia e a forma espacial podem desempenhar na substituição da voz do poeta na página impressa (Prohm, 2008).

Stéphane Mallarmé foi, no início do séc XX., um impulsionador na experimentação visual da escrita, a sua obra é fortemente marcada por uma certa musicalidade e experimentação gramatical. Embora a forma como faz a distribuição de palavras em vários lugares da página impressa, intensificação do movimento do texto por meio da tipografia faça com que a obra aproxime os limites da poesia e da arte gráfica, a essência verbal não é abandonada, algo que acontecerá mais tarde em ‘parole in libertà’ de Marinetti.

Mallarmé, encarava o layout visual de um texto, como uma forma de maximizar o seu efeito poético, através da variação do tipo de letra, tamanho e posicionamento espacial das palavras.

As variações visuais produziam variações na forma como o texto soava no ouvido do leitor, palavras maiores parecendo mais altas, palavras menores mais suaves e os constantes espaços soltos retardavam a leitura.

“Les “blancs,” en effet, assument l’importance, frappent d’abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres et, comme il ne s’agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée, l’instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c’est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s’impose le texte.” (Mallarmé, 1897, p. 8)



29.

‘Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard’ (1897) é um longo poema de versos livres e tipografia revolucionária. O poeta atribui voz à palavra escrita, a interação entre o texto, a composição e a mensagem, dão-nos um discurso mais próximo à oralidade, transcrevendo diferentes entoações e ritmos. Este poema ou “subdivisões prismáticas da idéia” como o próprio designa, abordam uma narrativa visual muito forte que tenta fugir à narrativa tradicional – linear e sequencial. Aqui prioriza-se a musicalidade inerente à poética usufruindo da movimentação que vai oscilando ritmicamente entre um ritmo discursivo e pausado, pela aproximação frásica ou pela distanciação e dispensando a pontuação.

O poeta questiona o verso, o poema e o livro trazendo consigo um recomeço da poesia. A obra de Mallarmé transcende a visão clássica do que era um livro para a época e influenciou outros autores a questionarem esta relação de formas e conteúdos.

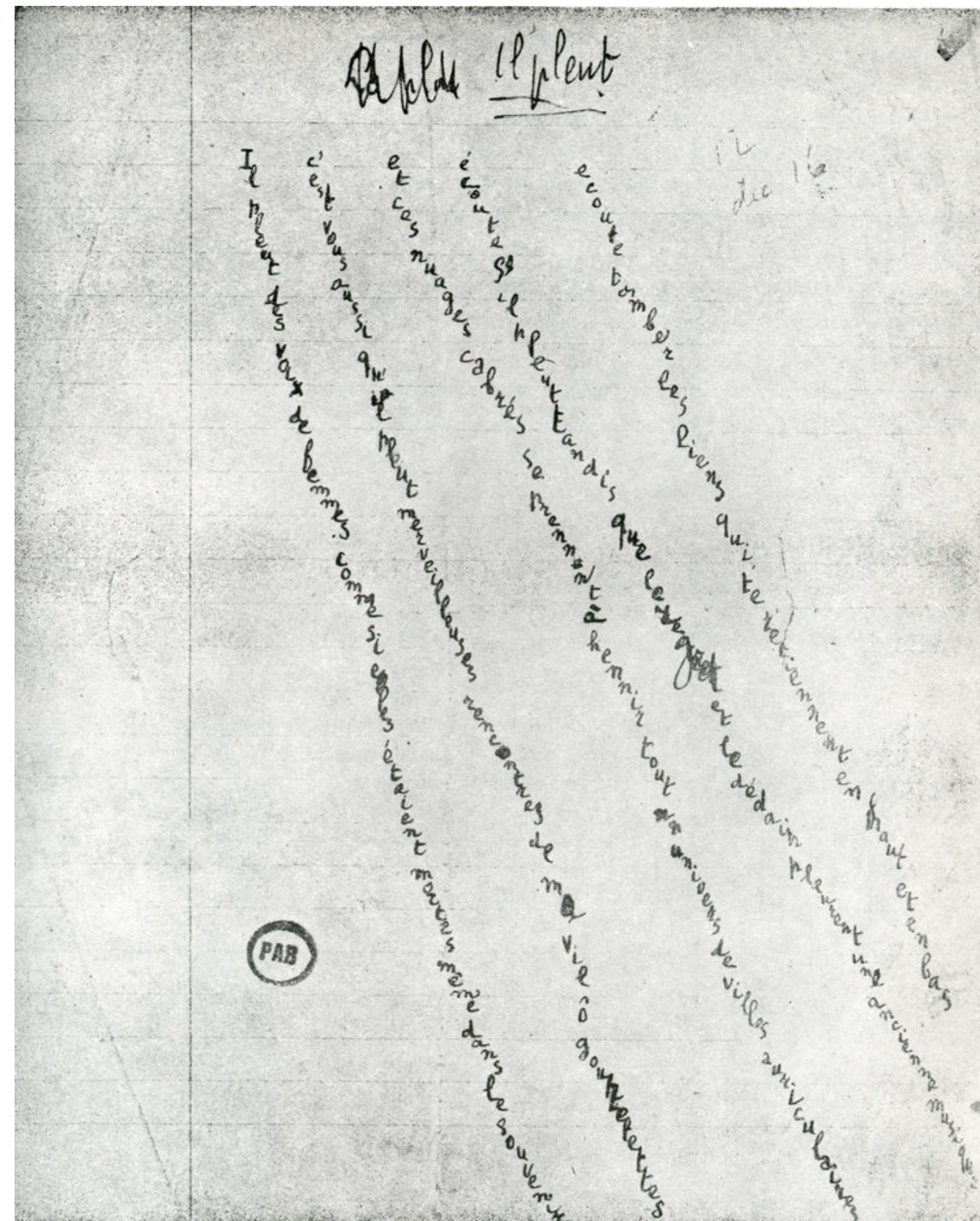
A obra de Mallarmé foi um ponto de partida para que mais tarde, durante os anos da primeira guerra mundial e o seu fim, Marinetti (fundador do futurismo) e outros poetas, como Apollinaire, explorassem uma vertente mais visual da escrita. Dando assim, início a uma nova era em que a tipografia é explorada pelo puro prazer imagético e possibilidades criativas que esta mostrou ser capaz de proporcionar.

“The Calligrammes are an idealisation of free verse poetry and typographical precision in an era when typography is reaching a brilliant end to its career, at the dawn of the new means of reproduction that are the cinema and the phonograph.” (Guillaume Apollinaire, in a letter to André Billy)

Guillaume Apollinaire, foi um impulsionador da poesia gráfica sem pontuação. O seu livro *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-1916 deixou uma enorme contribuição para a tradição da poesia concreta ou visual. É interessante pensar como o poeta desenha com as palavras uma imagem não só pelo sentido que as próprias atribuem ao texto e nos fazem formular na nossa mente uma imagem daquilo que lemos, mas também pela forma como aqui o poeta deixa evidente a imagem que ele quer que vejamos.

Um poema visual sempre sugeriu as suas próprias tradições, mas para fazer uma tradição o artista não pode sentir que está a operar sem nenhum precedente – deve sempre haver uma trajetória no tempo, mesmo quando a história inteira não é conhecida. Assim, nas décadas de 1950 e 1960, os poetas concretos estavam conscientes dos seus antecedentes no dadaísmo e no futurismo e, apesar de todo o aparente anti-intelectualismo, os dadaístas e futuristas sentiram-se imersos numa tradição iconoclasta que incluía a poesia visual (Higgins, 1987).

Apollinaire e os futuristas foram de importância pioneira. Também não podemos esquecer de mencionar as tentativas dadaístas, porque a destruição da sequência lógico-discursiva do texto, a sua visualização e espacialização não se limitou a livros de poesia, mas se estendeu ao layout de revistas e capas de livros que por sua vez contribuiu para a transformação das letras e do alfabeto. Apesar da grande liberdade e do útil empreendimento destrutivo realizado nesses modelos textuais, o poema de Mallarmé merece mais atenção, pois nele o novo sistema de três dimensões das palavras – verbal, vocal e visual foi trabalhado pela primeira vez deliberada e sistematicamente. É por isso que podemos considerar este representante da “poesia pura” e autor do poema-objeto como o precursor imediato dos poetas “concretos” de hoje (Pintarić, 1969).



33. Mallarmé, La Dernière Mode

Capa da revista, que incluía
litografias em aquarela

34. La Dernière Mode, 1874

Paul Valéry aponta que as invenções de Mallarmé foram baseadas em análises de longo prazo de linguagem, livros e música, em que o poeta estuda cuidadosamente a eficácia dos espaços brancos e negros, incluindo até a intensidade das letras em cartazes e jornais. Estas conclusões de Valéry devem-se ao facto de Mallarmé ter sido editor da revista *La dernière Mode* (em 1874) para a qual fez desenhos para as capas, demonstrando como Mallarmé estava intimamente associado aos primeiros iniciadores do design gráfico e tipográfico. (Paul Valéry, 1927)

As mudanças nos procedimentos conceptuais e visuais do pensamento eram tão onipresentes que não havia grande diferença entre as explorações da vanguarda e o que pertencia à cultura popular das produções em massa: a destruição dos princípios tradicionais e de design estava em curso em qualquer campo. Este processo de mudanças revolucionárias não se limitou ao das vanguardas, tanto na poesia quanto nas artes visuais, expandiu-se com o surgimento e crescimento dos novos media – o cinema e novas artes urbanas, o cartaz. O cartaz significava o rosto do novo espaço urbano, um elemento pitoresco, multicolorido e dinâmico. A mensagem transmitida por meio de palavras e imagens, as sobreposições e interações de sinais verbais e visuais. Devido a esta associação íntima entre o verbal e o visual (ou a sua fusão), desenvolveu-se a nova técnica de leitura e visualização livres. A direção da visão deixou de seguir a ordem linear e a ordem imposta pela imagem, para passar a seguir a ordem imposta pela hierarquia da persuasão, característica do cartaz, uma lógica autónoma da efetividade dos signos visuais e verbais. (Pintarić, 1969)

O surgimento da poesia visual nas margens experimentais da literatura acontece em paralelo com o aumento da publicidade impressa e outras formas visuais de comunicação que surgem com a sociedade moderna de consumo. Mallarmé tentou transformar as estratégias tipográficas de jornal em propósitos literários mais elevados. O mesmo acontece com os poetas dadaístas e futuristas que fizeram uso ativo dos rótulos, slogans e ícones comerciais dos produtos, dando lugar a visões cada vez mais visuais.

As vanguardas

“A brief history of modern and contemporary visual arts is in fact the history of a revolution in the means and systems of communications. The basic question is how and in which way the esthetic message is transmitted, and not what is communicated, in other words, the medium is taken as the message. This process of change and revolution has been realized by the suppression of traditional means and the introduction of newly created techniques.” (Pintarić, 1969, p. 59)

Quando Mallarmé introduziu no meio tradicional da cultura do livro (e da mensagem verbal) novos efeitos visuais e fonéticos – surge o conceito do poeta-criador e uma estreita cooperação entre o poeta e os artistas gráficos dessas décadas. Mallarmé foi ainda mais longe e mencionou a possibilidade da existência de livro anónimo, sem assinatura e incompleto, no qual o leitor se tornaria um participante, um co-autor. Esta idéia do utópico poema aberto repercutiu por entre os seus vários sucessores. Após Mallarmé, a supremacia do elemento verbal foi gradualmente destruída pela introdução de efeitos visuais, fonéticos e puramente sonoros. A cooperação entre o poeta e o pintor desenvolveu-se durante o cubismo, o futurismo, o construtivismo e o dadaísmo, mas as inovações trazidas por esses movimentos foram materializadas apenas em edições limitadas da poesia, em revisões, manifestos e catálogos. Que iriam por sua vez, influenciar um campo mais amplo de arte gráfica e design tipográfico, e mais tarde as obras da vanguarda russa, a Bauhaus e de Stijl.

Embora a influência do movimento dadaísta tenha sido bastante limitada, a sua estética teve um grande impacto na liberdade criativa e exploração de novos recursos no meio verbal-visual. Numerosos manifestos e programas da vanguarda, embora utópicos, atuaram como poderosas influências no surgimento e desenvolvimento de novas ideias. Diversas lacunas surgiam entre a vanguarda e a sociedade, as vanguardas libertaram a consciência narrativa e começaram a transmitir a sua mensagem através das estruturas plásticas autónomas da obra de tal forma que em alguns casos permanece incompreensível para o público em geral.

O interesse do criador incidia mais na criação de novos meios, novos princípios e novos sistemas de modelação. As mudanças ocorreram nas artes visuais muito mais cedo, e tiveram um impacto imediato no crescimento de uma nova linguagem verbal-visual da poesia, como é demonstrado pelo surgimento e crescimento da poesia concreta.

A arte visual moderna prima pela revolução dos meios e sistemas de comunicação onde a questão básica é como e de que forma a mensagem estática é transmitida, e não o que é comunicado, em outras palavras o meio é tomado como a mensagem. Este processo de mudança e revolução foi realizado pela supressão dos meios.

Esta influência da Arte visual fez com que os meios da pintura e escultura, ou seja, de movimento como material modelador, criação de novos espaços, novas perspectivas abertas, complexas, mutáveis e instáveis nos levasse a um novo padrão de desenvolvimento de uma mensagem, graças a um novo sistema aberto de comunicações que possibilitam um novo comportamento, sentimento e pensamento participativo.

As diversas revoluções sociais que se deram no início do séc. XX contribuíram para que poetas de vanguarda, futuristas e construtivistas analisassem os significados, conteúdos e efeitos das palavras de forma a promover novas investigações adaptadas às necessidades sociais de cada país, atuando nas principais forças político-ideológicas do seu país. Os poetas russos iniciaram as suas pesquisas para suprimir e destruir o meio verbal tradicional da cultura literária. Associados à vanguarda das artes visuais, procuraram descobrir e realizar uma nova realidade visual de letras, sílabas e palavras, tentando conferir-lhes um valor plástico e espacial e uma nova eficácia visual. (Pintarić, 1969)

Estes fenómenos questionavam o papel da arte nas mais diversas áreas, cinema, pintura, escultura, arquitetura e todas tinham um papel fundamental para a transmissão de novas mensagens fazendo uso de novas formas de movimento e espaço, composições livres de cor, técnicas de montagem ousadas em fotografias e textos, duplicação de mensagens através de sinais verbais e visuais sugestivas e opticamente eficazes, em cartazes, manifestos, jornais, livros e pastas, em cartazes.

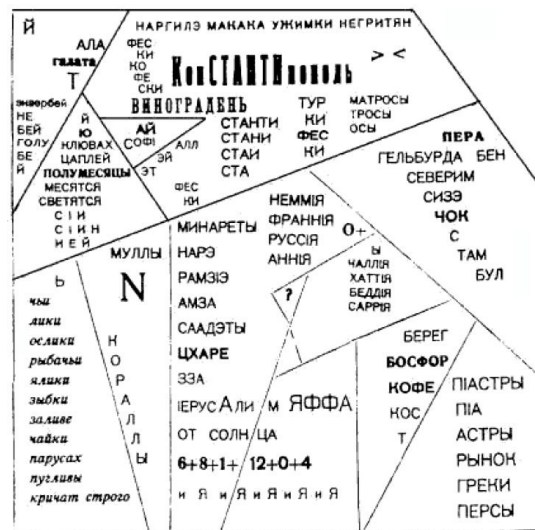
“

**TYPOGRAPHY
IS TO BE SEEN**

**AS WELL AS
READ**

”

Katherine McCoy, 1990



35. Vasily Kamensky,
1914

03

Advento tipográfico modernista

“In the search for a new »free and creative word« poetic principles were set up according to which the graphic sign and its place on the page obtain a new, first-rate role which also suppresses »the form of verbal rickets« that was brought about by the growth of the phonetics alphabet.”
(Pintarić, 1969, p.60)

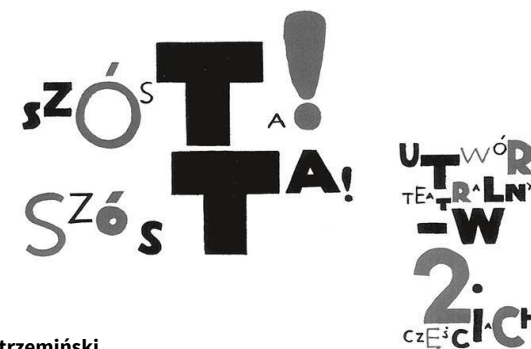
Na busca de uma nova “palavra livre e criativa” foram estabelecidos princípios poéticos de acordo com os quais o signo gráfico e o seu lugar na página obtêm um novo papel. As palavras passam a ser divididas em partes e combinações incomuns, baseando-se no aspecto concreto visual das letras, sílabas e palavras, os poetas procuraram estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte, sendo ele a página de um livro ou não, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal.

A tipografia desempenhou um papel fundamental nas mudanças vividas no período modernista, portanto é importante compreender o seu desempenho enquanto elemento essencial à abertura para uma nova abordagem tipográfica, que iria proporcionar mais tarde um estreitamento entre o design e a arte, fazendo com que as suas fronteiras se diluam.

Apesar de não estarem diretamente ligados à imprensa, foram poetas, pintores e arquitetos que proporcionaram a revolução tipográfica. Os novos e revolucionários movimentos artísticos vanguardistas juntamente com a vivência traumática da Primeira Guerra Mundial, fizeram emergir novas formas de pensamento e uma crescente valorização da cultura, criando as condições favoráveis para o aparecimento de uma nova abordagem tipográfica que traz consigo um novo conceito de arte e sociedade.



36. Zdzisław Janczarski's 1923
poster for his and
Tristan Tzara's Soirée du
cœur à barbe



37. Władysław Strzemiński
Szósta! Szósta!, 1925

38. Guitare, journal, verre et
bouteille - 1913
Pablo Picasso

39. Les mots en liberté
futuristes, 1919
Marinetti

A modernidade trouxe consigo uma forte exploração do potencial gráfico da palavra, mais livre e desprendida. Neste momento é importante perceber um pouco as mudanças que ocorreram passando por alguns momentos que foram a meu ver um importante contributo para a exploração visual tipográfica.

Falámos ao longo desta investigação sobre os limites entre a escrita e o desenho e é interessante perceber como este padrão se repete. O mais evidente exemplo disso é quando começam a surgir movimentos como o cubismo, movimento que Braque e Picasso tornaram conhecido, que introduzem elementos tipográficos nas suas obras. A tipografia é embebida num novo contexto que não o da imprensa. Pedacos de jornais e pequenos papeis impressos emergem no meio de zonas pintadas e leves texturas, camadas sobrepostas, rotações, libertando-se de qualquer convenção tipográfica.

Durante este período, vários movimentos surgem em simultâneo e se sobrepõem. O rompimento das convenções tipográficas proporcionado pelo cubismo inspirou a abordagem tipográfica baseada nos princípios futuristas, conduzidos por Filippo Tommaso Marinetti.

A filosofia do movimento reflete-se no mote *‘Les mots en libeté futuristes’* (1919), no culto à máquina, velocidade, progresso técnico que se fazem expressar pela multiplicação dos caracteres usados para compor o texto, a conquista espacial da página, a explosão fonética e ruidosa e o recurso a onomatopéias refletem o mundo cotidiano de uma era frenética e de mudanças. A linguagem explode, o alfabeto desarticula-se e a par com a linearidade da escrita clássica. As palavras devem ser libertadas, a pontuação suprimida – cultivando a analogia de um estilo orquestral. (Marinetti, 1909)

O futurismo acreditou que a tipografia deve intensificar o conteúdo a que serve através de combinações tipográficas inesperadas de máxima expressividade e desprovidas de estrutura. Ainda que de forma condicionada pela tecnologia mecânica dos tipos de letras da época este movimento foi fundamental no campo tipográfico proporcionando uma nova liberdade para a tipografia ou para as palavras. *‘Les mots en liberté futuristes Marinetti’* (1919) merece destaque de entre os demais por ser o culminar de uma longa pesquisa no campo da renovação da linguagem poética e literária. Apresenta composições tipográficas variadas alternando entre tamanhos e estilos de letras e misturando fontes tipográficas e escritos caligráficos. Demonstrando a liberdade que o movimento enunciava no seu manifesto e proporcionando resultados visualmente interessantes que influenciaram escritores e poetas que lhes procederam.

A par com o futurismo surgem uma série de novas formas de pensar o espaço a cor e a tipografia. El Lissitzky foi outro dos grandes contributos para revolucionar a forma como a tipografia e o texto eram encarados na página.

“Lissitzky described his method of design: To make it easy for the reader to find any particular poem, I use an alphabetical (i.e., tumb-indexed) index. The book is created with the resources of the compositor’s type case alone. The possibilities of two-color printing (with overlapping and cross-hatching) have been fully exploited: My pages stand in much the same relation to the poems as an accompanying piano to a violin. Just as the poet in his poem unites concept and sound, I have tried to create an equivalent unity using the poem and typography.” (Ryan, 2001, p. 72)

Para Lissitzky, a palavra impressa no livro é percebida a olho nu e não através da audição, a “ótica da tangibilidade tipográfica” deve ter o mesmo papel na transmissão do pensamento que tem a voz e o gesto na ação de um orador; as idéias são comunicadas através de palavras convencionais, deve dar-se forma à idéia através das letras; economia de expressão – privilegiar a ótica em vez da fonética; o desenho do espaço do livro através da utilização de tipos deve corresponder às deformações e tensões do conteúdo. As relações dimensionais, o espaço e a estruturação plástica devem ser observadas na construção do livro. (Lissitzky, 1923, p. 47)

40. DadaPhonée - 1913
Pablo Picasso

41. Dlia Golosa
El Lissitzky

42. De Stijl, nº9
Piet Mondrien, Dec. 1921 / Jan. 1922

“For the Voice” (Dlia Golosa em Russo) é uma obra que reflete os ideais da época com poemas de Mayakovski e El Lissitzky que projetou e foi responsável pelas construções visuais que preenchem cada página, apresentando um aspeto arquitetónico e visual das letras e palavras que transmitem um poder ótico marcante com novas relações entre espaços brancos e negros, mediados por um intenso vermelho permitindo um ambiente visual esteticamente atraente que cativa o leitor. A filosofia presente nas suas obras primam pela economia de recursos fonéticos e visuais para a transmissão do conceito onde o layout do texto deve ser o reflexo dos ritmos do conteúdo.

“Dadaism was the reaction to the blinkers that society had imposed, and it proclaimed absolute nonsense as the weapon against any sense imputed to war.” (Verkauf, 1957, p. 10)

À semelhança do que aconteceu com os movimentos anteriores como o futurismo a palavra e a tipografia foram fortemente exploradas. Hugo Ball misturou letras de forma ilógica. Os seus poemas não tinham palavras reconhecíveis o que importava eram os efeitos sonoros que eram cuidadosamente contruídos para que quando lidos em voz alta aludissem ao seu título. É de salientar que na grande parte dos movimentos vanguardistas onde a existe uma forte presença tipográfica muitos dos artistas estavam também ligados à literatura ou poesia, como é o caso de Ball e Tzara.

Huszar

Van der Leck

Piet Zwart

Theo van Doesburg

Theo van Doesburg publicou em 1917 a revista De Stijl do movimento, com o mesmo nome, que emergia na Holanda e do qual o artista foi impulsionador. A capa da primeira publicação da revista era inspirada na pintura de Vilmos Huszár cuja obra representava para Van Doesburg a pureza e redução de forma que caracterizavam o movimento. Características expressas nas suas criações das quais fazem parte algumas experiências tipográficas na criação de alfabetos puramente geométricos onde as letras foram lentamente transformadas em formas geométricas. Van Doesburg, Van der Leck, Mondrian e Huszar, entre outros, formaram o grupo De Stijl. O movimento expunha muitos dos ideais presentes no neoplasticismo como uma total limpeza espacial, reduzindo-a a elementos puros. Tipografia e as suas regras, o modo dramático de carácter expressivo e emocional como usava a fotografia, a introdução de materiais transparentes, conferindo uma nova dimensão à página sendo as suas composições constituídas por letras, formas geométricas, padrões, cores primarias e fotomontagem, antevê alguns dos ideais que nasceriam mais tarde com a Bauhaus.

Todos os movimentos listados contribuíram para uma mudança fundamental na forma como a tipografia e as palavras possuem um poder comunicacional que tinha sido pouco explorado até à época. Em síntese todos contribuíram para a fusão entre a imagem e a palavra, trabalhando possibilidades espaciais, de hierarquização de informação e fazendo arranjos gráficos que envolvem muitas vezes tipografia e cor.

43. Staatliches Bauhaus
Weimar 1919-1923
László Moholy-Nagy

44. Prospectus cover for 14
Bauhaus books, 1928
László Moholy-Nagy



“Como consequência do crescente uso da fotografia, Moholy-Nagy procurou antever o impacto que estes novos meios poderiam ter. Aliás, parte do seu ponto de vista era que a comunicação tipográfica iria ser substituída por som e imagem em movimento e por isso mesmo a tipografia deveria erguer-se e lutar contra isso através da procura da expressividade (através do uso da cor, do dramatismo ou de sequências narrativas). E foi nesta tentativa e na busca de atingir este fim que Moholy-Nagy foi importante para o que viria a acontecer mais tarde, nos anos 1990, com os novos media.” (Amaro, 2011, p. 23)

A tipografia que não fazia parte do plano de estudo inicial da escola, contudo a entrada de Lászlo Moholy-Nagy para a escola em 1923, representou um enorme passo no campo das artes gráficas.

Moholy-Nagy queria desenvolver uma nova linguagem tipográfica que defendia a clareza da tipografia com ênfase na legibilidade onde eram apreciadas as letras sem serifa que ganham popularidade com a Bauhaus.

O interesse de Moholy-Nagy em fotografia e tipografia levou à invenção da typophoto, onde os tipos eram manipulados por processo fotográfico. Estes cartazes experimentais foram precursores da foto-processos que dominaram o design gráfico durante a maior parte do século XX até o advento do design gráfico gerado pelo computador.

45. Tipografia Elementar
Jan Tschichold

46. Exemplo de um bom layout,
segundo
Jan Tschichold

Jan Tschichold

“The old typography both in feeling and in form was adapted to the needs of its readers, who had plenty of time to read line by line in a leisurely manner. For them, function could not yet play any significant role. For this reason the old typography concerned itself less with function than with what was called “beauty” or “art”.”

Muito do progresso e inovação na tipografia no século XX surgiu como resultado dos movimentos de arte moderna e da Bauhaus. Jan Tschichold trouxe esses princípios para a prática e uso diário.

Em 1925 Tschichold publicou Typographische Mitteilungen sobre tipografia elementar. Este acontecimento foi altamente influente para a indústria gráfica que ainda estava muito limitada pelos antigos padrões estéticos. No seu livro Die Neue Typographie, defendia novas idéias e procurava um estilo limpo baseado em tipografia assimétrica e fortemente expressiva. A tipografia deveria comunicar a mensagem de forma rápida e eficiente.

Segundo Tschichold, a Nova Tipografia pedia um romper total com o ornamento em prol da funcionalidade, apelando à clareza de expressão. A função do texto é a comunicação. Tudo na página se deve relacionar em função do conteúdo. A essência da Nova Tipografia é a clareza conseguida através do recurso a tipos sem serifa, versáteis e que privilegiassem a economia de recursos. O fundo branco da folha era de extrema importância e devia contrastar com o vermelho e o preto puro-duas das cores de eleição da estética da época. O recuso à caixa baixa era outro fator essencial, por acreditarem que facilitava a leitura. A fotografia que tinha já vindo a ganhar espaço com muitos dos movimentos da época tornava-se um elemento diferenciador nas composições que se tornavam cada vez mais visuais. (Tschichold, 1995)

Embora seja admirável o esforço de Tschichold em busca de uma normalização e padronização tipográfica, reconhece-se a certa altura que talvez esta busca pela standardização se tenha tornado a dado momento limitadora, como o próprio vem a reconhecer mais tarde.

REVOLUÇÃO DIGITAL

A década que viu nascer a Nova tipografia foi uma das principais impulsionadoras para o aparecimento dos novos media graças aos avanços na tipografia moderna, fotografia e montagem cinematográfica. Foi, no entanto, a partir da segunda metade do séc. XX com os avanços tecnológicos que proporcionou uma maior inovação e influência no design tipográfico na década de 1980. O computador permitiu que o designer manipulasse a tipografia de novas formas, oferecendo novas opções na produção dos tipos. As ferramentas digitais, proporcionaram uma transformação continua das letras. No final dos anos 90, as potencialidades técnicas, espaciais e temporais que o ciberespaço proporcionava resultaram em representações mais radicais que ofereciam possibilidades formais e estéticas que desafiavam as normas de leitura e escrita. (Staples, 2000)

Os meados da década de 80 trouxeram consigo a chegada da paginação eletrónica e a introdução de software que permitiram explorar a manipulação de imagens. Esta nova era permitiu aos designers visualizarem no imediato os efeitos das alterações de layout ou tipografia no próprio ecrã. O processo de criação foi acelerado e possibilitou uma nova perspetiva à formação de ideias. Os novos meios influenciaram uma nova estética, com uma linguagem muito própria.

A evolução dos novos meios digitais, levou alguns designers gráficos mais perspicazes a reconhecerem o potencial estético da tipografia baseada em computador, assim sendo alguns autores começaram a explorar a dimensão visual do pixel. Este novo conceito dos pixéis rebaixou as letras ao status das imagens, revolucionando a tipografia e alterando a forma como os designers conceptualizaram e executaram o trabalho tipográfico. (Staples, 2000)

47. Poster from issue No. 133:
“Does It Make Sense?” of Design
Quarterly magazine

A dissolução da palavra continuou a ser uma tendência ao longo da década de 90, com David Carson e a sua sensibilidade e estilos próprios, primeiro na revista Beach Culture e mais tarde na Ray Gun, estabelecendo novos limites para a legibilidade tipográfica (ou a sua ausência). Carson fazia uso de notória liberdade expressiva, onde o autor cativa visualmente, gerando a partir desse ponto interesse pela decodificação e interpretação da mensagem. Carson destacou-se pela sua liberdade criativa apropriando-se de tal forma das publicações da Ray Gun que deixa a questão se o designer pode encarar-se a como um possível co-autor, na medida em que existe a possibilidade de propor conteúdos que acrescentam valor ao conteúdo prévio.

Os processos criativos que se viveram neste período proporcionaram uma grande liberdade estético-formal que permitiu uma grande exploração de novos paradigmas. A experimentação desmedida destes novos preceitos estéticos leva a considerar que esta foi a época onde mais se experimentou a nível conceptual, fazendo dele um período em que o nível de interpretação de uma obra exigia um esforço acrescido de interpretação. Isso coloca diversas questões relacionadas com legibilidade e prende-se também com a cultura visual do interpretante. Nem todas as pessoas terão com certeza a mesma sensibilidade de entendimento, pois esta é dependente de padrões ou convenções e muitas vezes adequabilidade prática. É necessário saber como fazer uso desta retórica tipográfica que se fala. A poesia é um tipo de obra literária onde se exploram muito estas questões da liberdade de interpretação e tradução de significados que o poeta atribui ao texto, deixando um espaço aberto para diversificados ensaios e arranjos tipográficos. No entanto, se tratarmos textos científicos com um rigor diferente em que se quer destacar a significação textual, sabemos que podemos estar limitados ao nível da liberdade expressiva. É necessário adequar forma e conteúdo, no entanto se refletirmos um pouco sobre o tema facilmente percebemos que em ambos os casos o designer faz escolhas. Não pensemos erradamente que a primeira é feita arbitrariamente por ter uma liberdade expressiva diferente da segunda, apenas as premissas se alteram.

A relação entre o meio e a mensagem

Marshall McLuhan examinou o papel dos novos media na sociedade atual. Não se concentrando apenas no conteúdo da mensagem transmitida pelo médium, mas na maneira como foi transmitida, no meio. Desta forma, McLuhan fez uma descoberta: o meio é em si mesmo uma mensagem. Ao estudar as relações entre os meios de comunicação e o homem McLuhan desenvolveu uma nova teoria social construída sobre essas suposições de que as invenções técnicas são extensões dos nossos sentidos.

A oralidade como um meio é a extensão do sentido da audição, o alfabeto e os impulsos são uma extensão da visão, enquanto os media eletrónicos são a extensão de todos os nossos sentidos junto com o sistema nervoso central. McLuhan dá-nos a conhecer a sua perspectiva de dois pontos que se sintetizam nas suas obras “a galáxia de Gutenberg” e “Os meios de comunicação como extensões do homem”. Nas quais se reflete sobre o impacto que a invenção da prensa móvel de Gutenberg teve na civilização Ocidental. De como criara a noção de um espaço fechado. Uma sociedade baseada no livro tende a ser uniforme, enquanto a sociedade da “eletricidade” tende a dividir-se em grupos menores. (McLuhan, 1964)

A civilização do livro passou a ter cada vez mais uma consciência de tribalização, com uma cultura mais ligada à oralidade por causa da crescente influência dos media eletrónicos. No entanto, o meio do livro e da cultura tipográfica estava em mudança mesmo antes do aparecimento da televisão e dos computadores, o que significa que algumas mudanças nos modelos de perceção e pensamento já tinham ocorrido.

Pintarić (1969) aponta algumas características da era pré-televisiva do livro e cultura tipográfica. As mensagens passaram a ser transmitidas visualmente e não verbalmente porque mesmo que a mensagem transmitida pelo livro (cujo alfabeto tipográfico é seu meio) seja recebida visualmente, o seu transmissor é um signo conceptual abstrato, verbal e não apenas um signo visual.

Quando uma palavra na página começa a agir como um sinal visual concreto e imediatamente perceptível, que possui corpo e espaço distintos, a mensagem que é transmitida aborda o pensamento visual de um modo diferente do que ocorreu no passado. Criaram-se assim modelos de perceção desde o primeiro poema-objeto de Mallarmé (“Un coup de dés”) até a poesia concreta atual, em que se criaram novos e complexos sistemas de transmissões e receções de mensagens poéticas.



48. Analogia entre meios distintos de comunicar a mensagem

Prohm (2008) apontou, nos seus estudos sobre poesia visual, que a linguagem impressa é sempre visual. A diferença é que, na impressão convencional (como na escrita convencional) os aspetos visuais da linguagem são mantidos tão padronizados quanto possível, de modo a serem efetivamente invisíveis. Segundo este, a concepção tradicional obriga-nos a ignorar o corpo do texto (tipografia, espaçamento, margens, qualidade da tinta, papel) a fim de compreender o espírito. Enquanto que na poesia visual, corpo e espírito são reunidos e o visível é abraçado como uma fonte possível de significados.

Antigamente esta participação do designer poderia ser vista como invasiva e uma tentativa de se sobrepor ao autor. No entanto, durante o período pós-moderno, vários pensadores refletem sobre a questão da transparência na escrita, admitindo ser uma visão superficial, pois a escrita carrega em si características próprias, não existentes na língua falada. Sendo difícil uma postura de neutralidade para com o texto, pois este por si já é um elemento visual, que comunica além da significação das palavras.

A configuração do tipo e tamanho de letra, entrelinhamento, alinhamento, entre outras tantas decisões são necessárias à concretização de uma obra gráfica. Existirá nestas escolhas neutralidade? Qualquer opção que seja tomada em relação ao texto comunica por si, sendo capaz de criar diferentes tons e ritmos de leitura e isto é em si uma comunicação que vai além das tentativas de neutralidade.

Algumas intervenções no texto podem, no entanto, ser mais subtis sendo guiadas pela medida em que o designer intervém de forma mais evidente ou mais ténue num texto. Um caminho no sentido da neutralidade poderia ser a repetição de um modelo universal, repetido inúmeras vezes que passaria despercebido para o leitor, contudo não seria limitador? Poderíamos criar este modelo, mas isso faria com que o texto perdesse o encanto das suas peculiaridades. Conseguimos imaginar um mundo sem diversidade? A pluralidade de configurações disponíveis impede-nos de obedecer a um padrão convencional. Devemos considerar apenas a liberdade e a pertinência para propor conteúdos tendo um nível de consciencialização que permita uma harmonia entre os sentidos, que nos permita conhecer o caminho intermédio por onde devemos caminhar.

Carson foi um dos autores da época que mais desafiou as normas de sedução predominantes nos meios de comunicação de massa, adotando um estilo controverso e optando não por composições metafóricas, mas emocionais que falam com o observador, num plano mais próximo do abstrato do que racional. O seu intuito não era o de expressar um conteúdo, mas que as suas peças fizessem parte integrante do conteúdo a ser transmitido.

As inovações da tipografia digital no início da década de 90 estavam primordialmente ligadas à imagem da palavra impressa, no entanto com o surgimento de ferramentas de multimídia interativas, a importância do ecrã como suporte ganhou um novo espaço para a exibição da palavra, introduzindo novas questões técnicas e estéticas e a adaptação da tipografia aos meios digitais. No entanto, foi o aparecimento da World Wide Web que desencadeou dilemas tipográficos ainda mais complexos, colocando o controle final da aparência tipográfica nas mãos do público.

As décadas de 80 e 90 assistiram à difusão de tecnologias que permitiram criar, editar e disseminar palavras e imagens de forma inovadora. Os numerosos experimentos da época desafiaram as normas tipográficas e as letras pixelizadas da tela eram transpostas para a página impressa onde as regras de legibilidade foram muitas vezes desafiadas. A tecnologia digital reviu o estatuto da palavra escrita no final do século XX e a relação entre palavra e imagem foram niveladas.

Desde os primórdios da poesia visual moderna com Mallarmé, a poesia visual e o design gráfico existiram como fenómenos paralelos. Como práticas textuais compartilhando uma base comum têm sido ao mesmo tempo aliados na evolução da textualidade verbal-visual híbrida. No século XX, com o advento das técnicas de fotogravura integradas no texto e a nivelação entre a palavra e a imagem que adveio deste processo fez com que as fronteiras entre poesia visual e design gráfico se estreitassem.

“

I don't know where I'm going but I'm on my way

”

Alan Fletcher

Carl Sandburg epigram

61

04

Em busca da função poética (casos práticos)

“At the core of the challenge is the suspicion that “visual poetry” is an irremediable contradiction in terms, embracing as “literary” a visuality that lacks the discursive capacities of language, on which, paradoxically, the vaguer, more elusive effects of poetry classically depend. Beyond ornamental verse forms or illustrated poems, where the poetry may be visual without the visuals being poetry, and beyond concrete poems secure in the “literariness” of verbal signs, what is a “visual” poetry?” (Prohm, 2004).

Ao longo desta deambulação que abrange a relação entre poética e visualidade, percebemos que a dado momento o conceito de “poesia visual” se torna em si um desafio conceptual puro.

A dado momento da história sente-se a necessidade de distinguir poesia concreta e visual, traçando-se uma linha entre obras que incluem apenas símbolos alfabéticos que podem ser amplamente interpretados e aqueles que incluem classes de elementos visuais como elementos fotográficos, desenho, formas abstratas. Alguns teóricos defendem ainda a possibilidade de uma poesia “puramente visual” livre de qualquer traço visível de linguagem textual.

Decidir o que é poesia visual compreende em si um grau de abstração forte em que o visual pode alcançar um status poético próprio. Sendo o próprio conceito de poética também ele complexo de definir, o objetivo aqui não passa por definir os limites entre arte e design, visualidade e poética. Pois no meu entender ainda que seja essencial, definir é limitar.

Existem inúmeras tentativas de explicar este fenómeno da íntima relação entre a visualidade e a escrita, a pedagogia da arte modernista tenta formular em termos teóricos uma “linguagem visual” estimulando a idéia de que a arte visual e o design gráfico poderiam assumir certas funções da escrita, incluindo talvez a poesia. Contudo não será a escrita também uma linguagem até certo ponto visual? Então quais serão os limites que as distinguem.

Existe em nós seres humanos uma permanente necessidade de nos questionar, de nos definir, de encontrar um princípio e um fim. A ideia da indefinição não cabe em nós. Por vezes sentimos que as coisas só existem se as nomearmos, se as limitarmos, se as defenirmos. A arte, a literatura, o design enquanto prolongamento do ser, tornam-se reflexos da mente humana e por isso embarcam nas mesmas preocupações. A linguagem quer seja ela verbal ou não verbal permite-nos expressar isso.

CASOS PRÁTICOS

50.\51.\52. Tutti Frutti
Sarah Illenberger, 2011



50.

"Tutti Frutti"

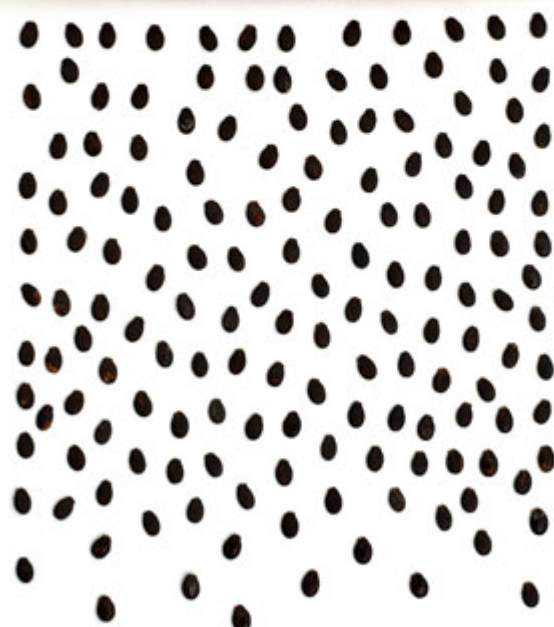
Sarah Illenberger,
2011

Sarah Illenberger, artista, ilustradora. Faz uso de uma linguagem visual na qual atribui às coisas comuns pela metáfora, um novo significado e duplo sentido. Ela cria instalações usando vários materiais e técnicas, que são então fotografados ou apresentados em locais públicos.

A abordagem metafórica atribui um carácter poético às suas obras, que se assemelha ao conceito de poesia visual. "Tutti fruti" é um projeto visual no qual a artista explora as características materiais da fruta e lhes atribui novos significados, fazendo recurso à fotografia. Este portfólio de imagens começou, segundo a autora, num passeio pelo mercado de alimentos na cidade de Toscana / Itália. Onde um novo olhar sobre estes elementos visuais lhes transfere uma nova vida. A cor, a forma, as texturas de cada fruta são exploradas pela autora potencializando novas relações para com estes elementos.

Apesar de não trabalhar directamente a escrita a autora, acaba por construir

narrativas visuais, que exploram elementos semânticos, um pouco na sequência do que acontece na poesia visual.



51.

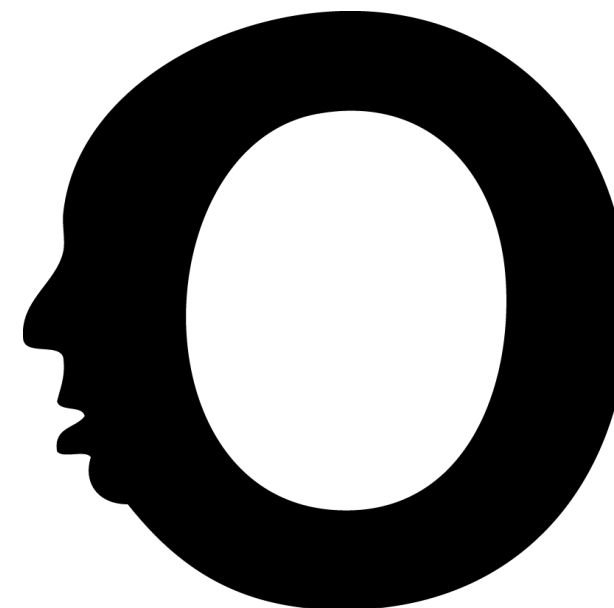
"Chave"

Joan Brossa

Joan Brossa foi um poeta, dramaturgo, artista plástico e designer gráfico. A sua relação com a escrita fez-se refletir nas suas obras, combinando sempre elementos tipográficos trabalhados de forma a transmitir novas ideias.



53. Chave
Joan Brossa



54. Hitchcock
Joan Brossa, 1982

"Hitchcock"

Joan Brossa,
1982

A sua obra *Hitchcock*, homenageia o cineasta Alfred Joseph Hitchcock um dos cineastas mais influentes da história do cinema e conhecido como "o Mestre do Suspense"

59. Ah!
Cornelis Vleeskens

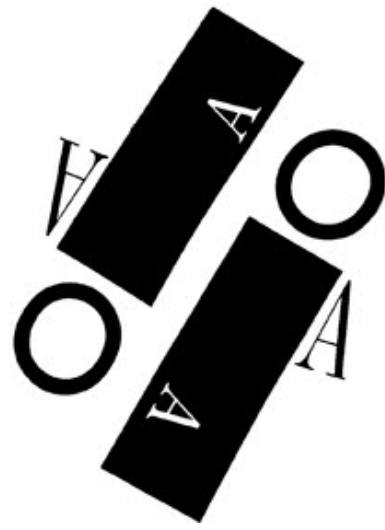
"Ah!"

Cornelis Vleeskens,
2011

'Ah!' é uma das publicações pertencentes à colecção "C'est mon dada", uma colecção de pequenos livros de artistas feitos à mão que se dedicam à poesia experimental, concreta e visual, ou qualquer trabalho que combine texto e imagem

Cornelis Vleeskens, foi um poeta australiano, que escrevia tanto em inglês quanto em holandês.

É importante perceber a dimensão que a tipografia ocupa nos seus trabalhos. Devido à sua ligação com a poesia e a escrita notamos que à semelhança de Joan Brossa, também escritor e poeta, os seus projetos comunicam muito tipograficamente.

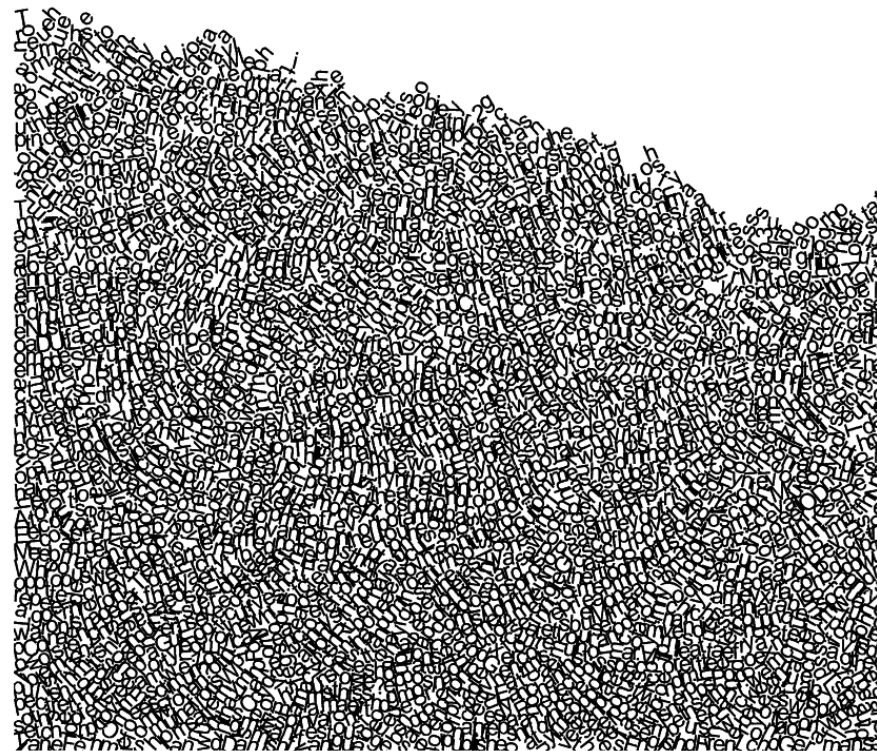


55. Feinde at the Austrian Cultural Forum - Jörg Piringer
Jörg piringer, 2014

56. Exploding
Jörg piringer, 2014

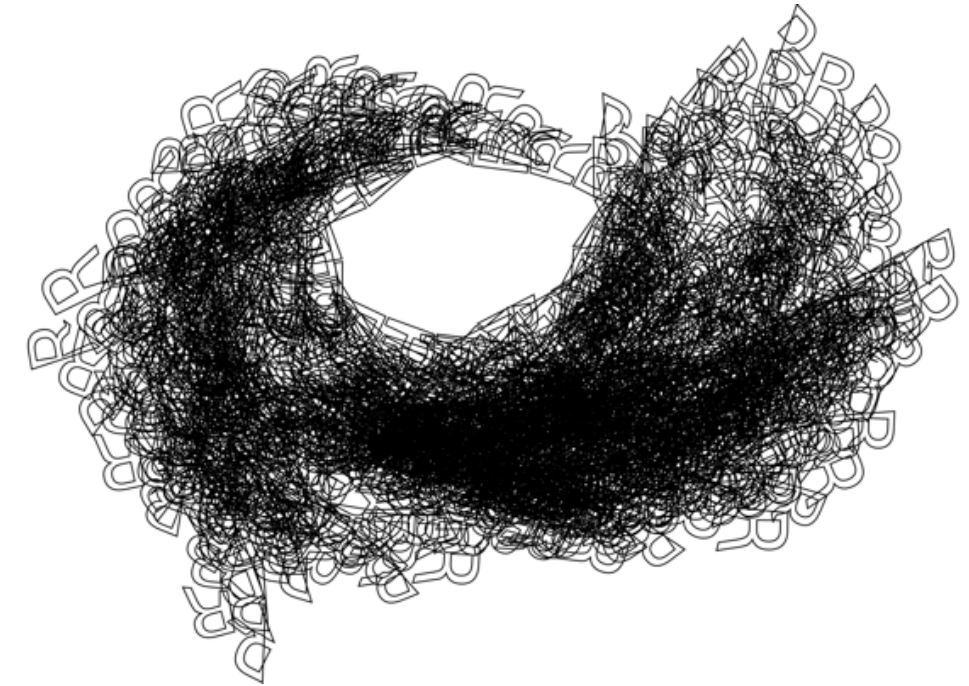
"Fallen"

Jörg Piringer,
2014



57. Fallen
Jörg piringer, 2011
Fonte: https://static.poetryfoundation.org/o/images/vispo_piringer.jpg

58. Generative system
Jörg piringer



Jörg Piringer vive em viena. É membro do instituto de pesquisa transacústica. Trabalha nas lacunas entre a arte da linguagem, música, performance e software poético.

Piringer produz vídeos curtos nos quais explora as qualidades visuais e sonoras do alfabeto como um material. As letras saltam das paredes do ecrã e criam uma complexa coreografia de som e movimento.

No seu projecto "*Fallen*", Piringer combina a sua sensibilidade visual com as suas habilidades de programação para transformar o texto que compoe a tradução do manifesto comunista numa pilha de palavras que caem sobre a parte inferior da página. O resultado é um amontoado de palavras desprendido do seu significado original. (Geof Huth, 2008)

"*Exploding*", parte de um único ponto na tela, toda uma galáxia de letras explode num campo tipográfico. O arranjo das letras segue a quebra de simetria ocorrendo no começo da explosão, similar aos processos no Big Bang, onde flutuações infinitamente pequenas moldaram a distribuição das massas do universo.

Este autor traz uma envolvimento com o meio tecnológico, que se enquadra com o período atual em que vivemos. Além disso a questão da interatividade e a linguagem de programação por trás dos seus projectos é aqui essencial e traz uma componente inovadora.

Piringer, é do meu ponto de vista, dos exemplos aqui apresentados que mais identifico como identitário da atualidade em que vivemos.

Ainda que eu seja uma pessoa que dê preferência a outros suportes que não os tecnológicos, assumo que cada vez mais a tendência é para que a escrita passe por soluções cada vez mais digitais, como se tem revelado desde a revolução digital.

EXPLORAÇÃO VISUAL

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
 c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
 écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique Ecoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.

“Il pleut”

Devido à dimensão em parte especulativa do presente estudo, optou-se por uma dimensão projetual um pouco experimental.

Este projeto que pretende explorar a dimensão poética presente no design, viu na escrita um grande potencial para melhor compreender estas relações, pela forte presença que a mesma mantém ao longo dos tempos em muitos projetos gráficos.

O potencial gráfico e visual da tipografia tem vindo a ser explorado desde os tempos mais longínquos como constatámos ao longo deste estudo. Como forma de aprofundamento do mesmo, tornou-se essencial que a parte prática deste projeto mantivesse uma ligação com a componente teórica.

Para tal pegámos na obra “Il pleut” de Apollinaire e optámos por a analisar de uma forma mais empírica. A obra, considerada por muitos como um poema visual, é constituída por um conjunto de palavras, letras que aparecem dispostas na diagonal como a chuva que caí ao ritmo do vento.

A base deste primeiro experimento projetual consistiu na desconstrução desse poema tido como visual. Fazendo uma equiparação entre o poema na sua forma original (visual) e o poema disposto em bloco de texto.

Esta primeira fase exploratória teve como objetivo aprofundar um pouco o conhecimento dos limites do poema visual através da desconstrução do mesmo.

"Presságio"

O texto poético permite-nos uma maior liberdade interpretativa e talvez por esse fator esta tipologia textual tenha já um histórico de experiências visuais associado que outras obras literárias não possuem.

Como o intuito deste projeto é sobretudo experimental, foram realizadas diferentes experiências, com diferentes textos e diferentes formas de comunicar cada um deles. À semelhança do que acontece com um poemário, este projeto é composto por um conjunto de pequenos textos ou poemas, que são interpretados e visualmente explorados por mim. Não em busca de uma forma eficaz de os comunicar nem de uma aproximação mais literal ao texto, mas ressaltando uma dimensão interpretativa e autoral que a meu ver compete também ao designer e acompanha muitos dos seus processos criativos, como foi possível concluir com esta investigação em que autores, desde Mallarmé a Carson e outros exploram a visualidade do texto e o potencial imagético e tipográfico das suas obras.

Presságio é um poema em que Pessoa versa sobre a angústia de um homem apaixonado e a impossibilidade de viver um romance correspondido. Pessoa deixa transparecer uma atitude derrotista em relação ao amor e uma confissão da dificuldade em se relacionar, destinando-se a uma solidão infundável.

*"O amor, quando se revela,
Não se sabe revelar.
Sabe bem olhar p'ra ela,
Mas não lhe sabe falar."*

A estrofe inicial apresenta o mote do poema.

*Quem quer dizer o que sente
Não sabe o que há de dizer.
Fala: parece que mente...
Cala: parece esquecer...*

A segunda estrofe surge como uma continuação da primeira, reforçando a incapacidade de se expressar.

*Ah, mas se ela adivinhasse,
Se pudesse ouvir o olhar,
E se um olhar lhe bastasse
P'ra saber que a estão a amar!*

A terceira estrofe mostra através da frase "Se pudesse ouvir o olhar", na qual se misturam dois campos sensoriais diferentes a audição e a visão, a crença de que o modo como olha a amada denuncia o seu sentimento.

*Mas quem sente muito, cala;
Quem quer dizer quanto sente
Fica sem alma nem fala,
Fica só, inteiramente!*

*Mas se isto puder contar-lhe
O que não lhe ousa contar,
Já não terei que falar-lhe
Porque lhe estou a falar...*

Nas últimas estrofes, demonstra-se um certo sofrimento pelo medo do sofrimento. A quinta estrofe tem duas possíveis interpretações, uma primeira em que diz que se lhe pudesse explicar a dificuldade que tem em exprimir o seu amor não seria necessário fazê-lo, porque já se estaria a declarar, contudo não consegue falar do que sente. Outra possível interpretação é a de que o poema constitui em si uma declaração, que conta aquilo que o próprio não consegue.

Após a análise interpretativa do texto, torna-se possível tentar "reescrever" o texto pela imagem, isto não significa que por si ele não formule já uma imagem pela forma como é apresentado ao leitor. Pois acredito que própria estrutura do texto e a sua divisão estrófica por si já comunicam. No entanto, o que se pretende aqui é apenas apresentar uma nova leitura partindo de um texto que a princípio não foi pensado para ser um poema visual.

A minha interpretação deste poema é de alguém que tenta esconder o que sente, alguém que guarda dentro de si sentimentos, palavras.

Palavras que se escondem dentro de uma pequena bolsa de um papel que nos permite ver que tem algo dentro mas que não nos deixa ler com detalhe o que se esconde, palavras baralhadas, atrapalhadas, que falam de amor, um amor não vivido, um amor escondido.

O objeto resultante é algo delicado que expressa a fragilidade do poeta perante a angústia de um homem que se entrega a uma solidão infindável e que sempre viveu tudo muito internamente, e por isso contido na fala e via na escrita uma forma de desabafo.

O involucro em papel de filtro é o primeiro indício de toda a mensagem e interpretação contida no poema. Queria um papel que permitisse ao leitor ver o conteúdo sem o conseguir ler com nitidez. Pois era esse o sentimento do poema para ele o seu amor era transparente, mas a pessoa amada parecia não perceber dos seus sentimentos.

Esta ligeira transparência do papel transmite, em parte, a pureza dos sentimentos do poeta e apela a um certo mistério na descoberta do objeto.

As frases que se fragmentam simbolizam a rotura emocional do poeta. Pequenos pedaços de papel rasgados, que representam a tentativa falhada do poeta de falar escrevendo aquilo que sente. Porque o amor quando se revela, não se sabe revelar.

As frases aparecem desordenadas, Esta desordenação do poema é deliberada de forma a permitir ao leitor uma apropriação individual das palavras do autor. Explorando diferentes leituras do mesmo poema.

Existe aqui uma apropriação das palavras do poema que nos afasta um pouco do poema original, mas ao mesmo tempo nos dá oportunidade de explorar e construir novos significados em cima do que alguém escreveu, dando assim um nível acrescido de leitura.

Criámos assim diferentes níveis de leitura, num primeiro nível temos o poema original, num outro a minha reinterpretação da qual resulta o artefacto e uma terceira na qual o leitor também participa deste processo e experimenta ordenar as palavras de uma forma que para si tenha algum significado.



Password:
pressagio

“Não sei quantas almas tenho”

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.

Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: «Fui eu?»
Deus sabe, porque o escreveu.

Pessoa mostra uma grande solidão,
sentido-se obliterado, desmultiplicado
em muitos outros (heterónimos) e
sente em certo momento que já não
se reconhece - *Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.*

“De tanto ser, só tenho alma”
O poeta sente que não teve vida,
apenas alma - de tão racionalizada
que foi a sua vida, por passar para o
pensamento tudo o que lhe acontecia,
o que sentia. De tanto viver nos seus
sentimentos e pensamentos, acaba
por sentir que anulou a sua existência
física para viver apenas internamente,
através da extrema racionalização das
suas emoções.

A abordagem gráfica para este poema, passa por uma abordagem um pouco diferente das anteriores e reflete um pouco a perspectiva de Mallarmé sobre o poema como algo que vive na página pelos seus espaços em branco e a sua dimensão espacial.

As letras dissolvem-se na página como a alma do poeta se dissolveu através do tempo.

As cores utilizadas são os tons cinza, por serem símbolo do sentimento, um pouco depressivo do poeta. O poeta sente que a sua existência foi uma espécie de inexistência. Assim sendo, as palavras aparecem quase invisíveis, estando ali como uma mancha de tinta na folha que existe na página, mas não vive nela.

A textura da folha deixa transparecer um aspecto um pouco baço, fosco que vai de acordo com o que o autor expressa nas suas palavras.



Password:
naoseiquantasalmastenho

"Et sic in infinitum"

Esta experiência projetual foi baseada nos textos de Paulo Pires que configuram o percurso expositivo da exposição Tarefas infinitas: Quando a arte e o livro se ilimitam (2012) que teve lugar no Museu Gulbenkian.

A exposição Tarefas Infinitas começou na fundação Calouste Gulbenkian, reflete sobre a arte e o livro e a forma como nos relacionamos com este, levando as questões: O que é que é o livro? O que é que ele pode?

Surgindo assim um ensaio que repensa a relação com o livro através de livros e outras obras que não o livro, mas onde o livro tem um papel preponderante, entre as quais fazem parte instalações, filmes, vídeos, escultura, pintura onde a presença do livro é predominante e nos ajuda a pensar a relação com o mesmo. Desde a consciência de que ele pode abrir uma fenda no mundo, alusivo à fisicalidade do próprio livro em que a fenda é visível e onde somos submersos numa explosão de palavras, idéias, sensações.

De um conjunto de cinco textos, que correspondem aos cinco núcleos expositivos, selecionei os dois capítulos que marcam o começo desta viagem: *Com o infinito nas mãos* e *A fenda e a explosão: entrar-sair*.

Nesta experiência projetual, optei por selecionar um texto que não tivesse a formatação de um poema, mas que me desse de alguma forma alguma liberdade interpretativa.

O artefacto resultante foi também abordado de forma diferente das experiências anteriores. Como o texto remete para a dimensão do livro, optei por produzir um livro. Um livro que fala sobre a experiência de leitura e interação com o livro e a compara à sensação de entrar numa dimensão à parte, e percorrer um infinito de possibilidades. "Abrir um livro é correr o risco de encontrar o infinito".

O livro é composto por duas partes e joga com os contrastes entre o preto e o branco. O preto simboliza o desconhecido, a incógnita de abrir um livro o não saber onde ele nos poderá levar, por outro lado o branco simboliza a abertura da mente, um novo começo que nos leva e uma explosão de palavras, pensamentos, ideias, sentidos que *destroem e recriam o horizonte de possibilidades em que nos movemos*.

Em cada uma das metades do livro surgem dois buracos que se opõem mas se complementam. Este conceito surgiu através de uma analogia entre a experiência de ler um livro e a de navegar por um universo desconhecido, assim decidi representar esta experiência através da metáfora, fazendo uma analogia com um '*wormhole*' ou buraco de minhoca que seria uma espécie de "atalho" através do espaço e do tempo. Este fenómeno explora a possibilidade de encurtar distâncias e de "viajar" no espaço tempo, um pouco à semelhança do que acontece quando lemos um livro. Ele tem a capacidade de nos projetar no tempo e no espaço.

O contributo desta experiência, do ponto de vista gráfico para a investigação referente à exploração visual tipográfica, teve um enfoque maior no posicionamento tipográfico no espaço. As palavras aparecem dispersas no espaço da folha para criar diferentes ritmos de leitura, um pouco à semelhança do que fez Mallarmé em 'un coup de des' ou mesmo Apollinaire em 'Il pleut'.

A dimensão dos caracteres e a cor também foram trabalhadas de forma a transmitir essa ideia de pequenos pontos ou fragmentos dispersos no universo, explorando os limites da página.



Et sic in infinitum, foi um projeto que acabou por se diferenciar das demais experiências projetuais. A sua produção por ser um pouco mais complexa foi realizada numa gráfica, com o objectivo de dar a este projeto um melhor acabamento técnico que considerava essencial para o projeto.

Este processo de produção do livro foi uma etapa importante e daí advêm a pertinência de refletir sobre o assunto. Esta necessidade surge devido a um erro técnico na produção do livro.

O livro é composto por duas partes, um miolo negro e um miolo branco. O miolo branco foi erradamente colado à lombada, invertendo assim o sentido de leitura e alterando o projeto como tinha sido idealizado inicialmente.

Apesar da existência da possibilidade de reimpressão do livro, achei que o melhor seria assumir o erro e refletir sobre ele.

Existem erros de impressão que têm o poder da criação e que são afortunados. Assim, por vezes, do acaso surgem novas e inesperadas realidades. Não digo que este seja um desses casos, contudo parece-me importante tentar compreender o erro.

Quando damos a conhecer ao leitor aquilo que escrevemos, aquilo que desenhamos ou aquilo que projetamos, estamos a atribuir-lhe um papel participativo na obra. O mesmo acontece no caso em que entregamos o nosso projeto a alguém para produção, corremos esse risco de que os resultados esperados, não dependam apenas de nós. Neste caso em específico, a gráfica que produziu o livro acabou por ter, do meu ponto de vista, um toque autoral sobre o livro.

As minhas experiências projetuais consistem na interpretação de textos, poemas e numa releitura destes, que foi o que a gráfica acabou por fazer, ainda que de forma inconsciente com este projeto.

Portanto não encaro este erro técnico como um erro, mas como algo que passou a fazer parte do livro e que lhe deu uma nova forma de leitura. Embora os conteúdos se mantenham, sinto que este livro já não é o mesmo que eu tinha projetado.



Password:
etsicininfinitum

“Ode à Tipografia”

Ode à Tipografia é o nome de um poema que homenageia a tipografia, escrito pelo poeta chileno Pablo Neruda.

Esta experiência tenta refletir os valores transmitidos pelo poema, mas não vive através do texto, ao contrário do que acontece nas experiências anteriores em que existe uma grande ligação entre as referências textuais e as experiências gráficas que delas resultam.

Esta experiência é uma espécie de ensaio visual tipográfico. Uma homenagem à tipografia através de um apanhado fotográfico à tipografia que habita os cartazes da minha cidade.

O projeto retrata a multiplicidade tipográfica que habita o cotidiano da cidade e que passa muitas vezes despercebida aos olhares dos que a habitam.

Neste projeto não quis ser eu a manipular a tipografia ou a criar novas formas de leitura, queria retratar como estas coisas são feitas no cotidiano, sem que muitas vezes o leitor reflita sobre isso, o cartaz é para mim um dos exemplos em que todas essas preocupações estão presentes, além de ser um elemento ainda nos dias de hoje presente na nossa sociedade.

As fotografias são aproximadas da tipografia para que o enfase não recaia sobre as palavras mas sim sobre as letras, de forma a explorar a sua visualidade inerente através da forma e cor.



Password:
odeatipografia

Conclusão

Designer como poeta da imagem representa uma investigação na qual considero que a dimensão conclusiva não é tão essencial quanto a dimensão reflexiva, que surge como uma forma de aprendizagem, amadurecimento das ideias ou simplesmente uma tentativa de encontrar um sentido e uma maior compreensão do mundo que nos rodeia.

Esta dimensão reflexiva traz para esta investigação um tom um pouco intimista onde se reflete sobre a relação entre a visualidade e a escrita desde os tempos mais longínquos até aos tempos mais atuais. Na antiguidade nestas relações observavam-se preocupações que se ligavam mais com questões pragmáticas e funcionais, que evoluíram mais tarde para campos mais abstratos, mais estéticos e mais conceptuais.

Quando falamos destas relações entre visualidade e escrita não podemos deixar de nos questionar sobre a possibilidade de a escrita constituir em si uma imagem e como percebemos os limites entre as duas são indefinidos, mas como referimos o objetivo não é chegar a uma resposta conclusiva e ainda menos tentar encontrar definições para cada um dos conceitos. Interessa aqui perceber e explorar o potencial gráfico da escrita.

Este tema acaba por ser um pouco subjetivo, tal como as experiências projetuais que dele resultam, tendo por objetivo principal fazer com que as questões que coloco despertem alguma curiosidade em quem as lê, ressaltar a importância destas questões na disciplina do design e dar a conhecer o meu ponto de vista mesmo para aqueles que já se debatem com estas questões à talvez mais tempo.

Bibliografia

Amaro, M. J. R. (2011). A tipografia como forma de expressão autónoma. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10362/5757>

Castanheira, R. (2013). Gesamtkunstwerk: a utopia de Wagner. Universidade do Porto.

Gabriel, L. R. M. (2015). Design e co-autoria : o diálogo entre o poeta , o designer e o leitor . Universidade de Aveiro.

Higgins, D. (1987). Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature. Suny Press.

Jakobson, R. (2010). Linguística e comunicação. (I. B. J. P. Paes., Ed.) (22nd ed.). São Paulo, Brasil: Cultrix.

Lissitzky, E. (1923). Topographie der Typographie,Merz 4. Hanover.

Lopes, M. C. (2018). Somos comunicantes, (November 2017).

Lupton, P. &. (2008). Novos Fundamentos do Design. Igarss 2014, (ISBN 978-85-7503-239-8), pp 248. <https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>

Mallarmé, S. (1897). Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Édition Cosmopolis.

Marinetti, F. T. (1909). Poesia: rassegna internazionale 5:3-6, Special Issue on Futurism.

McLuhan, M. (1964). Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem (understanding media). (Tradução de Décio Pignatar, Ed.) (14th ed.). São Paulo, Brasil: Cultrix.

Meggs, P. B. P. W. (1992). A History of Graphic Design (2a Edição). United States of America: International Thomson Publishing, Inc.

Pintarić, V. H. (1969). Bit International 5-6.

Prohm, A. (2004). Visual Poetics : Meaning Space From Mallarmé To Metalheart. Stanford University.

Prohm, A. (2008). Visual Poetry : Artists ' Writing in a Para-literary Age. Shakespeare.

Providência, F. (2012). Poeta, ou aquele que faz: a poética como inovação em design. Aveiro. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10773/9218>

Ryan, D. (2001). Letter Perfect: The Art of Modernist Typography, 1896-1953. Pomegranate.

Staples, L. (2000). Typography and the Screen: A Technical Chronology of Digital Typography,

1984–1997. Design Issues, 16(3), 19–34. <https://doi.org/10.1162/07479360052053306>

Tschichold, J. (1995). Jan Tschichold: The New Typography: A Handbook for Modern Designers. University of California Press.

Verkauf, W. (ed. . (1957). Dada: Monograph of a Movement. (H. Janco, Marcel e Bolliger, Ed.). London: Alec Tiranti.

Índice de Imagens

1. Osso de oráculo

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 34

2. Pintura rupestre, grotte de lascaux salle des taureaux



<https://tinyurl.com/ycja3c4v>

3. Túmulo de Nakht



<https://tinyurl.com/y9nyccbn>

4. Estudos de Champollion

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 15

17. Gótica Textura



<https://tinyurl.com/y9hr295m>

18. Artesãos envolvidos na produção de livros

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 74

19. Iniciais de duas cores decoradas

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 77

20. Pressas a vapor de cilindro duplo

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 151

5. Painel de inscrições



<https://tinyurl.com/ya4qzz2d>

6. Figuras complexas



<https://tinyurl.com/y7s6nmkh>

7. Escrita cuneiforme suméria



<https://tinyurl.com/yag4ts8s>

8. Escarvalho de Ikhnnaton e Nefertiti

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 21

21. Linotipo Modelo 5

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 152

22. Câmera obscura, séc 19

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 152

23. William Morris, “The Works of Geoffrey Chaucer”, 1896.

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 182

24. Lewis Carroll, imagem tipográfica, 1866.

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 262

9. Pedra Roseta

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 14

10. Li (vaso de cerâmica de três pernas)

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 37

11. Hieróglifo para escriba

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 18

12. Impressão com caracteres móveis



<https://tinyurl.com/y7bq5yqf>

25. Stéphane Mallarmé, páginas de “Un coup de dés”, 1897.

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 262

26. Guillaume Apollinaire, Calligrammes, 1918.

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 262

27. Disco de “Phaistos” 1700 a.C



<https://tinyurl.com/y9gl3ery>

28. a. Ovo b. Asas c. Machado



13. Johannes Gutenberg



<https://tinyurl.com/y98wo2a6>

14. Estágios na evolução dos alfabetos ocidentais

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 22

15. Cap de bou, 1982.



<https://tinyurl.com/yc9j8b5r>

16. Sistema de fundição para tipos móveis, séc. 19 Johannes Gutenberg

Meggs' History of graphic design 5ª edição
ISBN 10: 0470168730
ISBN 13: 9780470168738
Publisher: Wiley, 2011
Pág. 73

29. Estudos para Un Coup de Dés, 1897



<https://tinyurl.com/yayebfsc>

30. Primeiro rascunho do manuscrito até a primeira edição de 1914



<https://tinyurl.com/y9y4axcn>

31. “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard” (1897)



<https://tinyurl.com/ydyc6t5p>

32. Il pleut, manuscrito, 1916.



<https://tinyurl.com/yagjbobx>

33. Mallarmé, La Dernière Mode



<https://tinyurl.com/y8febv2a>

37. Władysław Strzemiński
Szósta! Szósta!, 1925



<https://tinyurl.com/y8pytz82>

41. Dlia Golosa
El Lissitzky



<https://tinyurl.com/y7u7mxm3>

45. Tipografia Elementar
Jan Tschichold



<https://tinyurl.com/yajdj6vp>

34. La Dernière Mode, 1874



<https://tinyurl.com/yb85cd0z>

38. Guitare, journal, verre et bouteille - 1913
Pablo Picasso



<https://tinyurl.com/yc48wxxr>

42. De Stijl, n°9
Piet Mondrien, Dec. 1921 / Jan. 1922



<https://tinyurl.com/y8e7dev4>

46. Exemplo de um bom layout, segundo
Jan Tschichold



<https://tinyurl.com/ybjmogzd>

35. Vasily Kamensky, 1914



<https://tinyurl.com/ycrnjyds>

39. Les mots en liberté futuristes, 1919
Marinetti



<https://tinyurl.com/yb45ujd>

43. Staatliches Bauhaus
Weimar 1919-1923



<https://tinyurl.com/y8m2y28g>

47. Poster from issue No. 133: “Does It Make Sense?” of Design Quarterly magazine



<https://tinyurl.com/y9pgsau5>

36. Zdanevich’s 1923 poster for his and Tristan Tzara’s Soirée du coeur à barbe



<https://tinyurl.com/yaafe5mf>

40. DadaPhone - 1913
Pablo Picasso



<https://tinyurl.com/ycdqfwl4>

44. Prospectus cover for 14 Bauhaus books, 1928



<https://tinyurl.com/yd4zc8me>

48. Analogia entre meios distintos de comunicar a mensagem

49. Obras dos autores referidos

(Montagem Patrícia ferreira, 2018)

55. Feinde at the Austrian Cultural Forum - Jörg Piringer



<https://tinyurl.com/y7xvc72w>

59. Ah!
Cornelis Vleeskens



<https://tinyurl.com/ybe3vch3>

50.\51.\52. Tutti Frutti
Sarah Illenberger, 2011



<https://tinyurl.com/yc4hzkrp>

56. Exploding
Jörg piringer, 2014



<https://tinyurl.com/yc47prwg>

53. Chave
Joan Brossa



<https://tinyurl.com/y9k8vf53>

57. Fallen
Jörg piringer, 2011



<https://tinyurl.com/y9tq7fne>

54. Hitchcock
Joan Brossa, 1982



<https://tinyurl.com/yb3mgfms>

58. Generative system
Jörg piringer



<https://tinyurl.com/yd9ny3qg>